البيان

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 346 ـ مايو 1999م

■ ولقي البصير ربّه

عبدالله زكريا الأنصاري

■ ملف العدد:
اللغة والحقوق اللغوية

■ الشعر والقصة:

د. نجمة إدريس ـ فيصل أكرم
نيروز مالك ـ أحمد جاسم الحسين

■ مسرح:

د. وانيس باندك.
د. عبدالرحمن بن زيدان

■ الحوار مع:
الباحث اللغوي
بيتر بنشتيد

د. ظافر يوسف





العدد 346 ـ مايو 1999

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية ـ الكويت الرمز البريدي 73251 ـ هاتف المجلة: 2518286 ـ هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 ـ فاكس: 2510603

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 ـ أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 ـ المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 ـ الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 ـ موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 ـ المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(346)May 1999



Al Bayan

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**



● د. نجمة إدريس

«البيان»... هذه الطفلة التي كانت تحبو في الستينيات وتشرئب بأنفها نحو عوالم غامضة ومغرية... نراها الآن بعد ما يربو عن الثلاثين عاما مفعمة بتألق الشباب، وتأنقه، وعنفوانه، وجوعه إلى الكمال. إنها لم تعد تلك الطفلة التي تحبو، ولكن أنفها لا يزال يشرئب نحو عوالم غامضة ومغرية.

إن نظرة فاحصة إلى ما ضمته دفتا البيان خلال السنوات الأخيرة من عمرها يشي بذلك الزخم الفكري والمعرفي الذي عبرت عنه أقلام رصينة تعلن عن تطور المشهد الثقافي العربي عامة، وتدل على ذلك التنامي السريع في تمثل واستيعاب أحدث نظريات الأدب والنقد واللغة، ووضعها موضع التطبيق أو المقاربة أو التجريب.

وبذلك يمكن اعتبار البيان مرآة صادقة لهذه الحركة الناشطة الدالة، التي يمكن أن نرصد من خلالها أداء جيل من الكتاب والأكاديميين والمتخصصين.

إن أي مشروع ثقافي طموح لا يمكن أن يحقق غاياته إلا من خلال كونه عنصرا من عناصر متواصلة

ومتناغمة من الرموز والفعاليات تخلق جميعا ذلك النغم الكوني المتناسق لفكر وثقافة أي مجتمع من المجتمعات، ولو توسعنا لقلنا فكر وثقافة أية أمة من الأمم، فنجاح «البيان» لا يمكن أن يُرى ويُقيم إلا في إطار نجاحات وإنجازات مثيلاتها من المجلات الأدبية المتخصصة، إذ من هنا يبدأ السجال وتعلو المنافسة... ومن هنا يكون للسباق متعته وإثارته، وقد كانت «البيان» ولا تزال فضاء متاحا للأقلام الجادة والمجددة من شتى أنحاء الوطن العربي، وطالما تألقت على صفحاتها منذ سنوات تأسيسها الأولى أقلام عربية ومحلية مميزة في مجال الأعمال الإبداعية أو مجال الدراسة الأدبية والنقدية، والبيان إذ تحرص على هذا الخط الشمولي، تحرص أيضا على أن تكون مرآة عاكسة لأدب وثقافة هذا الجزء من الوطن العربي - الكويت والخليج - وناقلة لخصوصيته، إن كان هناك من خصوصية.

وكما تتواصل البيان وتتعانق مع مثيلاتها من المجلات العربية المتخصصة، تتواصل أيضا مع المشهد الثقافي المحلي عامة، والمشهد الثقافي في الكويت - خاصة في هذا الشهر - زاخر وثر، فهناك احتفالية مجلة «العربي» بعيدها الأربعين، وما حشدته لذلك من أبحاث وحوارات ونقاش، وما استقدمته من ضيوف الثقافة والشعر والأدب، وما أوجدته من جسور تواصل وتبادل خبرات ومعارف، وهناك مهرجان الكويت المسرحي الثالث الذي جاء ليعزز الدور الثقافي الذي يلعبه هذا الفن، وليزيل عنه غبار الركاكة والتهافت الذي غشيه في السنوات الأخيرة، ويضخ فيه دماء منعشة عن طريق ما هيأه لهذه المناسبة من ندوات ولقاءات حوارية وعروض مسرحية، وما استضافه من خبرات فنية وعلمية.

إن حرصنا على الالتفات إلى هذه الفعاليات الثقافية ربما يعبر عن إيماننا بفكرة التكامل والتعانق في المشهد الثقافي عامة، والذي لا يؤتى أكله إلا بالتماهي بهذه الشمولية الواجبة. إن العمل على تهيئة المجتمع لهذا التوجه الثقافي نحو الأرقى والأجمل والأكثر إثراء لفكر الإنسان وحسه وذوقه، يعد واجبا أوليا وملحا في بلد يهيئ نفسه ليكون عاصمة للثقافة عام ٢٠٠٢، وقبل ذلك يهيئ نفسه لدخول قرن جديد، وعصر انفجار معرفي لا مكان فيه لمتلكئ أو متوان.

ولقي البصير ربه ... ومازلنا ننتظر

• بقلم الأستاذ: عبدالله زكريا الأنصاري

كنا ثلاثة، نجلس ذات يوم على «كنبة» واحدة نشاهد «التلفزيون» إثنان يسمعان، ويرهفان سمعهما لما يذيعه «التلفزيون» ويبثه، وإثنان يسمّران النظر للمشاهد المتتابعة التي تعرض على الشاشة الصغيرة كما تسمى. وكيف كان لثلاثة أن يصغيا ويشاهدا؟ نعم كيف؟

إنهم ثلاثة حقا، وليسوا أربعة، وربما فاقوا الأربعة، واحد يسمع ولا يرى، والثاني يرى ولا يسمع، والثالث يسمع ويرى، لكنه لا يتكلم، وإذا تكلم تعذر عليك فهم كلامه.

الأعمى ينقل لثقيل السمع معنى ما يسمع ويعي، وثقيل السمع ينقل للأعمى، معنى ما يشاهد من صور متحركة، والذي لا يتكلم يعي ما يترجمه الأعمى لثقيل السمع، ويعي ما يترجمه ثقيل السمع للأعمى مما يشاهد من مناظر تتغير وتتلون، وتتحرك على الشاشة، والشاشة تنقل الجميل الحسن طورا، وطورا تنقل القبيح المؤلم.

فياله من منظر رائع وجميل يبدو فيه التعاون على أشده، والتفاهم في أوجه الرفيع، وتبادل القفشات والنكات على أحسن ما يرام، وطالما قاد الأعمى مبصرين، وطالما سبح سمع مقْعَد السمع فوق موجات الصوت المتلاطمة في الأثير والمنبعثة بين الناس مبصرين وغير مبصرين، وطالما تكلم غير المتكلم بإشارات أفصح في بيانها من الفصحاء، وبمعان أبلغ في وضوحها من البلغاء.

وهل يجتمع الشمل بين الناس على اختلاف مذاهبهم كما اجتمع لهؤلاء الفرسان الثلاثة الذين تطرد خيولهم في جنح الليل وفي وضح النهار؟ والذين يبلغ بهم التعاون نحو الغاية التي يريدونها من غير ترجمان؟

ولئن تعذر على الناس جمع كلمتهم ووقعوا في بؤر الخُلف المختلفة، فقد اتفق هؤلاء الثلاثة على الترجمة فيما بينهم، وأين أبو مُحَلِّم منهم الذي وقف أمام الأمير معتذرا لعدم سماعه سؤاله منشدا:

إن الثمانين وبلغتها
قد أحوجت سمعي إلى ترجمان

وأين منهم حكيم المعرة الذي يرى مالا يراه المبصرون حين وصف الزمان بحكمته الصامتة، وهي أبلغ حكمة وقال عن موعظته البالغة:

وعظ الزمان فما فهمت عظاته
فكأنه في صمته يتكلم

أو كما قال:

أراك حسبت النجم ليس بواعظ
لبيبا وخلتَ البدر لا يتكلم
بلى قد أتانا أن ما كان زائلٌ
ولكننا في عالم ليس يعلم

وأين منهم الشاعران اللذان يحتبس لسانهما بالقول وقت القول، وبالحديث وقت الحديث؟

وكم ناطق بالكفر أصبح أخرسا
وكم أخرس بالشعر أصبح ناطقا

بل أين منهم الشاعر الأعمى ذو الأذن المبصرة العاشقة؟

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة
والأذن تعشق قبل العين أحيانا

أجل والأذن تبصر، والعين تسمع، والصوت يدوي وهو أخرس لا ينطق، إنها حكمة خالق الإنسان، وخالق الحياة، وخالق كل شيء فيها.

ولا يأخذك العجب، ولا يستبد بك الشطط فإن للإنسان مواهب قد تعيي الفكر، وتحير العقل، وتأخذ باللب، وشاهدنا الأعجوبة المصابة بالسمع والبصر والنطق، صماء، عمياء، بكماء تخطب في الناس، وتلقي محاضرتها عليهم، وتجيبهم على أسئلتهم، كان ذلك في الخمسينات في القاهرة في صالة الجامعة الأمريكية يوم دعينا لسماع محاضرة «هيلين كيلر» الصماء البكماء العمياء،وأعجب منها الترجمان التي وقفت بجانبها تترجم كلامها وتنقله على الناس باللمس، لمس يدها، وتنقل إليها أسئلة السائلين باللمس أيضا. تحرك المترجمة أصابعها بلمسات خفيفة على يد المحاضرة وترد المحاضرة بلمسات خفيفة على يد المترجمة، واستمرت المحاضرة ساعة، والأسئلة المتبادلة ساعة أو شبه ساعة، وخرج الناس مذهولين مندهشين يسبّحون الله على قدرته في خلقه وفي الحياة.

يا لها من مفارقات تخطر على البال وأنا أسمع صوت أحد الأصدقاء وهو ينعى إليّ فقد أحد هؤلاء الفرسان الثلاثة، ويوجه إليّ العزاء قائلا:

عظّم الله أجرك بوفاة المرحوم الأستاذ عبدالرزاق البصير، قلت: رحمه الله، فلم

يعد يحتمل عاهتين تعصفان به، بعد مرض عضال، فكيف يعيش أديب مرهف حساس دون نطق أو نظر؟ وفي سن متقدم؟

وبقي الإثنان ينتظران على «الكنبة» يتسمران أمام ما تبثه شاشة التلفزيون من صور وأخبار، دون ثالثهما الذي لاقى ربه، وترك صحبه، وحسبه من الذكر العطر حسبة.

ترك صديقيه ينتظران، وترك أهله وذويه وصحبه، لكنه خلّف وراءه سيرة محمودة، وذكرا عطرا، وصورا من الأدب جميلة، مما أملته قريحة من جميل القول، وحسن الكلم، ومن البيان وروعة المعاني التي خاض في بحورها.

وجاب أسواق الأدب، ودروب السياسة، ومسالك الاجتماع، كتب وأملى، وانتقد وأطرى، وقدم لوطنه وأمته خير ما يقدمه المخلص المكافح في سبيلهما.

ولقد كتب المرحوم عبدالرزاق البصير الكثير من البحوث والمقالات على اختلافها، أدبا، ونقدا، وسياسة، واجتماعا، وصدرت له عدة كتب في هذه المواضيع، وظل حاملا قلم الفكر يقدم به النصيحة طورا، وطورا يقدم النقد والتصويب.

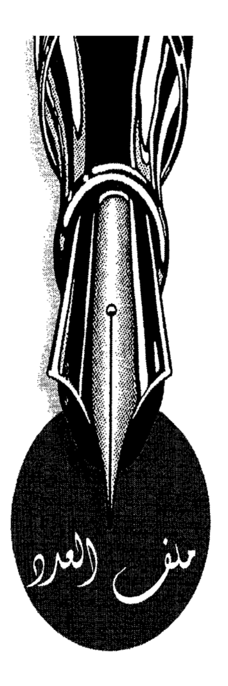
لقد أعطى ما استطاع العطاء، وقدم ما استطاع التقديم، ومضى في طريقه يحاور القلم حتى النهاية، وكل شيء له نهاية، وسوف يسير بعده صاحباه حتى النهاية أيضا.

إن كل إنسان تنتهي به النهاية، وسوف يفني الإنسان ويبقى بعده ما خلّف من عطاء، ما بقيت الحياة، وكل شيء إلى حين، وكما قال المتنبي حكيم العرب:

تتخلّف الآثار عن أصحابها
حينا ويدركها الفناء فتتبع

ولبىّ البصير دعاء ربه فمات، ومازلنا ننتظر دعاء ربنا، رحمه الله تعالى، وأسكنه فسيح جناته، وألهم أهله وذويه وصحبه الصبر والسلوان.

إنا لله وإنا إليه راجعون،،،


ملف العدد

عالم العلامات

جان ماري كلنجربرج (*)

ترجمة: محمد بوعزي

إن عالم العلامات Signes لا ينحصر في الحروف والأرقام لأن رسم وشكل ولون ونسيج الأشياء التي تحيط بنا يمكنها أيضا أن تكون حاملة لمعنى ما Sens.

فما الطرق المختلفة التي تملكها هاته الرسوم والأشكال والألوان في تحديد المعنى؟ إن هذا هو موضوع السيميائيات Semiotique التي بإمكانها وصف تلك الطرق (...).

ما العلامة؟

إلى جانب الأنواع الكثيرة من العلامات، هناك أيضا العديد من المعايير التي تمكن من تصنيفها. يمكن تمييزها، مثلا حسب ميزتها «الطبيعية» (الدخان الذي يدل على وجود النار ...) أو «الاصطناعية» (الإشارات البريدية ...) وكذلك، يمكننا الأخذ بعين الاعتبار القناة المادية والجهاز المستقبل المقصودين: هناك علامات متعلقة بالشم مثل العطور، والعلامات البصرية مثل أضواء المرور، والعلامات السمعية مثل منبهات سيارات الإسعاف.

إلا أن هذه المقاربات الاختبارية لا تقدم لنا شيئا يذكر حول آليات الدلالية Signification. لقد حاولت السيميائيات، منذ زمن بعيد، فهم العلاقات التي تربط مختلف العناصر التي تكون علامة ما، والتي تستعمل في سيرورة Processus الدلالية (أو السيرورة السيميائية).

هكذا كان الفلاسفة الرواقيون قد توصلوا، كما قال «سيكستوس أمبريكوس» Sextus Empiricus (القرن الثالث الميلادي)، إلى نتيجة مفادها أن العلامة كانت تنقسم إلى ثلاثة عناصر Semainon أو الجوهر المادي الذي يبين حضور العلامة (صوت، صورة، رسم ...) و Se-mainomenon المحتوى غير المادي للعلامة و Tynchanon أي الموضوع أو الفعل أو النوع الذي تتخذه العلامة بمثابة مرجع Reference.

لقد تم منذ ذلك الحين تحديد جميع العناصر (إلى حد ما) التي تدخل اليوم في تحليل العلامة. فما هي هاته المكونات؟ يمكننا التمييز، حسب المقاربة التي نود اتباعها، بين ثلاثة أو أربعة مكونات مرتبطة فيما بينها: الدال Signifiant والمدلول Signi-fie والحافز Stimulus والمرجع Referent. إن أغلب اللسانيين وبعض السيميائيين يتركون طواعية العنصر «حافز» ما لم تكن دراسته تعنيهم بشكل مباشر، هكذا ينقلب المربع إلى مثلث يكون شكله بمثابة تمثيل رائع لوظيفة العلامة.

إن الحافز Stimulus هو التجلي الواقعي والمحسوس للعلامة: الضوء الذي يصطدم بشبكة عيني والموجات التي يهتز لها طبل أذني أو الجزيئات Molecules المتناثرة التي تؤثر على منطقة الشم للمخاط الأنفي.

مستوى المحتوى — مستوى التعبير

الدال .... — المدلول

الحافز — المرجع

النموذج الرباعي للعلامة (تبين الخطوط المتقطعة أن العلاقة بين الحافز والمرجع علاقة اعتباطية).

غير أن هذه الجزيئات والاهتزازات الصوتية أو الأمواج الكهربائية المغناطيسية لا يمكنها أن تكون مجهولة. إن الحافز لا يحمل أي دلالية ما لم يرتبط بإحدى النماذج التجريدية المأخوذة داخل سنن ما Code. هذا النموذج هو الدال: إن رسم الحرف (A) ينتمي إلى الأبجدية مثلما ينتمي صوت (Bip) إلى قاموس الإشارات التي ينتجها الحاسوب الذي أملكه.

إن دالا مالا قيمة له إذن - إلا إذا أحال على شيء ما ليس هو نفسه. والمدلول هو الصورة الذهنية Image mentale التي يحدثها الدال: فالضوء الأحمر هو «قف» والصوت (Pip) يشير إلى مشكلة ما أو إلى خطأ ما، والصوت «شجرة» يحيل إلى مفهوم الشجرة.

وأخيرا، فالمدلول يحيل بدوره إلى مرجع ما. إننا نتصوره أحيانا كنوع من موضوعات العالم: إذا تحدثت عن الشجرة الموجودة في حديقتي، فإن المرجع سيكون هاته الشجرة الواقعية والحاضرة في رؤيتي، لكن المرجع يكون في أغلب الحالات صنفا classe من الموضوعات، مثال ذلك، عندما أقول «شجرة الصنوبر جميلة» فإنني اتخذ كل أشجار الصنوبر، الموجودة كمرجع. وأخيرا، فالمدلول يمكن أن يحيل على تجريد ما (التعالي Tran-scendance مثلا) أو على نوع ما (السرعة)، أو يحيل أيضا على شيء غير موجود (حيوان خرافي Licorne). فالمرجع إذن ليس شيئا من العالم، إنه الشيء الذي بواسطته نتواصل.

يتضح إذن أن مختلف مكونات العلامة لا يمكنها أن توجد مستقلة بعضها عن بعض، فالحافز ليس بحافز سوى أنه يقوم بتحيين النموذج الذي هو الدال. هذا الدال ليس له هذا القانون (النظام) سوى لأنه مرتبط بمدلول، ولا نتحدث عن مرجع إلا لأن هناك مدلول ما يمكن من ترتيبه داخل صنف معين، إن هذه العلاقات هي التي تكون العلامة، وتصف ما يمكن تسميته السيرورة السيميائية.

التعبير والمحتوى:

إن هذه المكونات الأربعة يمكنها أن تتجمع لاحقا في مستويين، حسب مشاركتها في تعبير Expression أو محتوى Contenum العلامة.

إن الحافز والدال هما «باب الدخول» إلى العلامة: إنهما يشكلان ما يطلق عليه مستوى التعبير، في حين أن المدلول والمرجع هما النقطة التي تفضي إليها العلامة: إنهما يشكلان معا مستوى المحتوى. وحول كلا هذين المستويين تميز السيميائيات بين وحدات ما، وكمثال على ذلك، فاللون الأحمر، في لوحة طرقية، إلى جانب الشكل الدائري يشكلان وحدتي مستوى التعبير، في حين أن «المنع» و «الخطر» ما هما إلا وحدتي مستوى المحتوى.

إن هذه الوحدات تتآلف فيما بينها بالطبع، وهكذا فإن اللون الأحمر + (مع) الشكل الدائري يحيلان على «المنع» في الوقت الذي يحيل اللون الأحمر + (مع) الشكل المثلثي على «الخطر». وطبقا للعلاقات التي تجمع بين المحتوى والتعبير، يمكننا أن نميز بين مختلف مجموعات العلامات.

إن المعيار الأول هو عدم الترابط بين المستويين. ينبغي التذكير أولا أن العلامات تشكل سننا Codes، أي مجموعات من الترابطات Associations الضرورية أو العرفية Conventionnelles بين التعبير والمحتوى: فاللسان Langue ودليل Catalogue الشعارات أو دليل الأرقام الهاتفية كلها سنن.

وفي العديد من السنن تكون العلامات غير مفككة Imdecomposables وهكذا، وفي بعض الظروف المحددة، فإن اللون الأسود يحيل على الحداد، واللون الأخضر يحيل على حماية البيئة أو اللون الأبيض الذي يحيل على الطهر. فالأسود والأخضر والأبيض تجريدات Abstravtions لا تفكك إلى وحدات جد صغيرة. ويمكننا كذلك جرد الظواهر الطبيعية التي تحيل على ظواهر أخرى: مثلا، دخان المدفأة الذي يدل على وجود النار، وأثر المشي على التراب الذي يدل على مرور حيوان ما.

إن عدم تفكك العلامات المشار إليه يؤدي إلى ما يلي: كل وحدة مقتطعة على مستوى التعبير تقابلها وحدة على مستوى المحتوى. ونقول في هذه الحالة بأن التقطيع توافقي Correspondant.

وعلى العكس من بعض السنن الأخرى فإن تحليل مستوى المحتوى وتحليل مستوى التعبير يمكنهما أن يتما بشكل مستقل. فالمثال الساطع على ذلك هي اللغات البشرية Langues Humaines حيث يشتمل كلا من التعبير والمحتوى على تمفصلات Articulations خاصة.

فالدوال Signifiants مكونة من أصوات، لكن لا يمكننا القول ضمن كلمة معينة أن كل مكون صوتي (فونيم Pho-neme) يحيل إلى مكون معنوي: فالدال «شجرة» مثلا، يتجزأ إلى «ش» و «ج» و «ر» ... الخ، إلا أن أيا من هذه الفونيمات لا يحيل إلى عنصر المعنى (مثل العمودية والنباتية) يمكن لتركيبته انتاج معنى «شجرة». على العكس من ذلك إذا أخذت كلمة «قردة Guenonâ يمكنني أن أربطها بالمدلول «أنثى القرد Singe Femelloâ. رغم أنه لا يوجد أي شيء في الدال Gue-non يدل على Femelle أنثى، من أجل كل هذه الأنواع نقول إن التقطيع غير توافقي.

الاعتباط والتعليل:

نميز كذلك بين أنظمة العلامات Sys-temes de Signes على ضوء ما إذا كانت العلاقة بين مستويي المحتوى والتعبير اعتباطية Arbitraire أو معللة Motivee.

إن ما يمكن اعتباره علامات اعتباطية هي العلامات التي يكون شكلها المأخوذ

بواسطة الحافز مستقلا عن الشكل المأخوذ من خلال المرجع: إن العلاقة بين العلامة وموضوعها أقيمت بمحض الاتفاق Con-vention. إن العلامات اللسانية في هذه الحالة، وفي أغلب الأحيان، تعد لا شيئا، ففي الشيء «شجرة Arbreå»، ليست هناك علامة معدة سلفا لاستقبال الاسم «شجرة Arbreå»، والحجة على ذلك أن نفس الشيء سمي tree بالانجليزية و Baum بالألمانية و Arbol بالاسبانية.

على العكس من ذلك نسمي «معللات Motivesâ» كل العلامات التي يقيم شكلها علاقة شبه ضرورية مع المرجع. مثال ذلك، عندما تدل دوارة الهواء Girouette على اتجاه الريح فإن وضعيتها محددة بواسطة اتجاه حركة الهواء: أي أنه لن يكون شيئا آخر، كذلك فإن كل العلامات التي أسست على علاقة التشابه (الصور، والتي ليست لوحدها أو علاقة الجوار (أثر المشي) بين التعبير والمحتوى، تعبير بمثابة علامات معللة.

إن التآلف بين هذين المعيارين يمكن من وضع قائمة لأربع عائلات كبرى من العلامات التي تغطي مجموع موضوعات السيميائيات.

● الإشارات Indices علامات معللة بشكل سببي: فدوارة الهواء، وأثر الكف على الخد كشاهد على الصفع، والشكل الدائري الرطب الذي يتركه الكأس على طاولة الرخام، والأعراض التي تمكن من تشخيص مرض ما ... إن تقطيع هذه العلامات توافقني لأنها لا تقبل التجزئة.

● الايقونات Icones علامات معللة بالتشابه: الصورة المعكوسة بواسطة المرآة، والخريطة الجغرافية، وتصميم طائرة وتقليد عطر من نوع جيد وتقليد صوت حيوان ما ... وكما يتبين من خلال الأمثلة السابقة فالايقونات ليست بالضرورة صورا، خلافا لما قد تثيره الكلمة. إن تقطيع هذه الايقونات غير توافقي، يمكننا تقطيع ايقون ما إلى عناصر غير دالة وإعادة استعمالها في مكان آخر، مثل حالة خريطة جغرافية حيث نستطيع إعادة استعمال لون ما لتشكيل صورة أخرى.

● الرموز Symboles علامات تجمع بين دال ما وتجريد ما بشكل اعتباطي: اللون الأخضر بالنسبة «لحماية البيئة»، والميزان فيما يخص العدالة، أو الصليب للديانة المسيحية.

إن بعض الرموز مقسمة، مثل تلك التي أثيرت سابقا، لكن البعض الآخر أقل تقسيما، إن لمذاق الحلوى الخفيفة «مادلين» على ضوء «ذكرى كمبراي» علاقة رمزية لا تخص سوى «مارسيل بروست Marcel Proust». إن الرموز لا تقبل التجزئة، لأنه لا يمكن إعادة استعمالها بشكل منظم، ما لم تكن هي نفسها رموزا.

التقطيع التوافقي	معلل	اعتباطي
	إشارات	رموز
تقطيع غير توافقي	ايقونات	علامات (بالمعنى الصحيح)

● وأخيرا، العلامات Signes بالمعنى الصحيح والتي تكون السنن المغالية في التصنع. إنها بالطبع، العلامات اللسانية، لكن كذلك أرقام الهاتف، والرموز الكيميائية.

إن هذه العلامات يمكن تفكيكها إلى وحدات غير دالة والتي يمكن إعادة استعمالها بشكل منظم قصد انتاج علامات أخرى. إن القائمة لن تكون مكتملة ما لم نتحدث عن بعض الأنواع الإضافية من العلامات، والتي هي في واقع الأمر أنواع خاصة ترتبط بالعائلات الأربع للعلامات السالفة الذكر.

مثال ذلك، إننا نتحدث في الغالب ومنذ بورس Peirce عن الإمــارات index: إنهــا علامـات وظيفـتهـا لفت الانتبـاه حـول موضوع (شـيء) محدد. مثال عام، أصبع اليد الذي يشير إلى شيء ما، إلا أنه توجد امارات أخرى، لسانية بالطبع: «هنا» في التعبير «هذا النوع - هنا» وعناوين الكتب واللوحات الفنية، والكتابات على المحلات التجارية، والملصقات على المنتوجات ... الخ إنها كما نرى، علامات اعتباطية ينبغي على مستعملها أن يكون قد تلقى قواعد قراءتها، وفي إطار اللسانيات Linguis-tique، فإننا نسمي «الإشارات Embray-eursâ» الامارات التي تدعم الملفوظ enonce ومرجعه: الضمائر (الذاتية) وأسماء الإشارة وظروف المكان (هنا، هناك) وبعض الصفات adjectifs (معاصر). إذا قلت «إنني هنا اليوم»، فأنا من يتكلم عن مكان محدد في يوم معين، لكن إذا كان الشخص الذي بجواري ينطق بنفس الجملة، فإن مدلول ومرجع الجملة يتغيران، إن الإشارات كلمات تعتمد بشكل وطيد السياق Contexte كي تكتسب معناها.

وهناك أيضا العلامات المسماة الشواهد Ostensifs والتي وظيفتها الإبانة، لكن بطريقة أخرى، إنها بشكل كلاسي Clas-sique العينات التالية: أجزاء من أوراق ملونة، وخيوط الصوف، والأشياء الموضوعة للعرض في محل تجاري. هنا يكون الدال هو الشيء ذاته والذي يحيل على الورقة المراد شراءها، وعلى الأشياء التي هي قيد البيع، إن هذه العلامات الشواهد معللة بالتشابه، إنها إذن أنواع من الايقونات.

وهناك صنف أخير من العلامات تسمى «متجاورة Contigus» أو «باطنية Intrinsequesâ» لتقليد مصارع ثيران نحاول الاقتراب ما أمكن من الهيئة التي يتخذها في الواقع أثناء المرور، هذه العلامات ايقونات كذلك: إنها تحيل فعلا إلى شيء ما عبر إبراز شكل أحد أجزائه.

الهامش:

(*) النص مأخوذ من المرجع التالي:

Jean - Marie Klinkenberge: "L'univers des signes" Revue: SCIENCES HUMAINES N 83 MAI 1998. (France).



من أين جاءت اللغات

الدكتورة/ نجوى عمر عبدالسلام
الدكتور/ حسن مصطفى سحلول
جامعة ليون - فرنسا

توطئة.

من أين جاءت اللغات العديدة التي يتكلمها الإنسان على سطح المعمورة؟ ولماذا تختلف هذه اللغات بعضها عن بعض؟ وهل كانت مختلفة منذ أن نشأت أو أنها كانت متشابهة ثم جرى عليها التحول والتنوع بفعل تقلب الزمن وعاديات الأيام؟. وهذا يقود بطبيعة الحال إلى سؤال آخر. متى ظهرت اللغة البشرية للمرة الأولى وكيف نشأت؟ هل ظهرت مع ظهور الإنسان مباشرة وفي ذات الحركة أم أن ظهورها لاحق لظهوره ومتأخر عنه؟

ولكن كيف نباشر هذا البحث الشائك عن اللغة ونحن نعرف أن اللغة البشرية لم تترك أي أثر من الآثار المادية الملموسة قبل أن تخترع الكتابة في منطقة الشرق الأوسط قبل نحو من (٥٠٠٠) سنة؟ وكيف يباشر اللغويون بحثهم ومادة الدراسة بالغة الوفرة وكثيرة التنوع معاً؟ فهي تتألف من أكثر من خمس آلاف لغة يتكلمها الإنسان اليوم على سطح الكرة الأرضية!.

ولقد أثار اللغوي الأمريكي مريت روهلين استنكار زملائه عام 1994 حين نشر كتاباً ذا صفة جدلية شديدة عنوانه أصل اللغات. وكان يؤكد فيه أن كل لغات الأرض ذات أصل واحد، وأنها تنحدر جميعاً من لغة أم مشتركة وصرح في هذا الكتاب أنه قد عثر على آثار تلك اللغة البائدة التي تنتمي إليها كل لغات الأرض قاطبةً.

والحقيقة أن ميريت روهلين ليس أول لغوي يدافع عن هذه النظرية. وموضوع أصل اللغة البشرية الأولى موضوع لا يستحسنه اللغويون «التقليديون» ولا يلقى رضاهم. فهم يرون أن البحث عن أصل اللغات البشرية أمر لا يتعلق بفقه اللغة. ويؤمنون بأنه ليس على الألسنيات أن تخرج من ميدان بحثها العلمي ألا وهو وصف الأنظمة اللغوية وصفاً دقيقاً في المرحلة الأولى ثم شرح آلية عملها في المرحلة الثانية. وأما البحث عن أصل اللغات فقد يكون بالنسبة إليهم من شأن الدراسات التاريخية في المرحلة الثانية. وأما البحث عن أصل اللغات فقد يكون بالنسبة إليهم من شأن الدراسات التاريخية أو من مواضيع الأنتروبولوجيا أو من ميدان الأبحاث الأثرية بل وحتى العقائد الدينية ولكنه ليس من مجال الألسنيات بأي حال من الأحوال!

ولكن كتاب ميريت روهلين لا يلقي وزناً لهذه الاعتراضات. وهو يرفض كذلك رفضاً صريحاً حجج اللغويين الذين لا يؤمنون أن من الممكن أن تقام مقارنة بين اللغات على مستوى القارات. ثم إنه يأتي لتدعيم رأيه بمادة غزيرة مؤلفة من ثلاثين جذراً لكلمات مشتركة بين كثير جداً من اللغات وبين عائلات لغوية عديدة موزعة في كل أنحاء الأرض.

ويرى روهلين أن هذه الكلمات المشتركة بين كل لغات البشر (واحد، اثنان، اصبح، ذراع، قدم، ركبة، رجل، امرأة، طفل، ماء، فكر، طار، إلى آخره..) لا يمكن أن تأتي إلا من أصل لغوي مشترك. وتتباين أشكال هذه الكلمات المشتركة أحياناً من لغة إلى أخرى بسبب تطور هذه اللغات المتبَّاين. ولكن من السهل أن نتعرف عليها تماما التعرف خلف مظاهرها المتعددة.

إن ميريت روهلين هو آخر فرع من شجرة الرواد القلائل الذين تعرضوا لهذه المسألة الشائكة. وبعض هؤلاء كان في عداد اللغويين الكبار الذين أثارت أبحاثهم في الميادين اللغوية الأخرى إعجاب زملائهم وتقديرهم.. ولكنهم كانوا يثيرون الاستنكار أو التحفظ الشديد كما خطر لهم أن يقارنوا بين عائلات لغوية كانت طائفة اللغويين «التقليديين» قد قررت أن لا شيء يربط بينها. بل ولقد بلغ من تدني نظرية أصل اللغات المشترك بين اللغويين أنها تكاد تكون في واقع الأمر محظورة على الدراسة بل ومحرمة. ومنذ أن ظهر كتاب روهلين عام 1994 في الولايات المتحدة وصمت الصحافة اللغوية يكاد يكون كاملاً.

والحقيقة أن مفهوم العائلة اللغوية شائع عند الناس حتى وإن لم يعيروه انتباهاً. فكل منا يعرف أن هناك قرابة بين اللغة العربية واللغة العبرية والسريانية والآرامية. وكلنا يعرف بوجود علاقات قربى بين اللغة الإسبانية والفرنسية والإيطالية والبرتغالية والرومانية التي انحدرت كلها من اللغة اللاتينية ولنقل بالأحرى إنها انحدرت من اللغة اللاتينية الدارجة التي كان يتكلمها جنود الإمبراطورية الرومانية المعسكرون في

بلاد الغال (فرنسا وبلجيكا حالياً) وبلاد الإيبير (إسبانيا والبرتغال في أيامنا) والداسيا (رومانيا) المفتوحة أكثر مما انحدرت من لغة فصحاء الرومان وخطبائهم.

وتؤلف اللغات الجنوبية (العربية والحبشية) واللغات الشمالية (الكنعانية والفينيقية والعبرية والآرامية والسريانية) واللغات الشرقية (الأكادية) مجموع اللغات التي انحدرت مما اصطلح على تسميته باللغة السامية القديمة. وتشكل اللغات المنحدرة من اللغة اللاتينية ما يسميه اللغويون بالعائلة الرومية. وأحيانا بالرومية فقط. وكذلك فإن اللغات القوطية والألمانية والإنكليزية والهولندية واللغات الاسكندنافية تنتمي إلى العائلة الجرمانية. وأما الروسية والبولونية والتشيكية والبلغارية والصربية الكرواتية فإنها تشكل العائلة السلافية.

وبعكس اللغات الرومية التي تركت لنا لغتها الأم اللاتينية ألوف الوثائق المكتوبة فإن اللغة السامية القديمة التي انحدرت منها لغات العائلة السامية واللغة السلافية الأم التي انحدرت منها العائلة السلافية وكذلك اللغة الجرمانية الأم التي انحدرت منها العائلة الجرمانية لم تترك أثراً مكتوباً. ولكنه من المستحيل أن نفسر التشابه بين لغات العائلة السامية والتشابة بين اللغات الجرمانية والتشابه بين اللغات السلافية إذا لم نفترض أن اللغة السامية القديمة الأم واللغة الجرمانية الأم واللغة السلافية الأم قد وجدت قبل أن تصل الشعوب التي كانت تنطق بها إلى مرحلة الكتابة ثم انقرضت قبل زمن التاريخ.

العائلات اللغوية

إن فكرة وجود قرابة بين اللغات هي فكرة قديمة جداً. وقد كان الإغريق والرومان القدماء مدركين بوجود علاقة قربى بين اللغتين. وكذلك كان اللغويون العرب مدركين لقرب لغتهم من العبرية والسريانية والحبشية. ولكن هؤلاء وأولئك كانوا ينظرون إلى الأمر نظرة جامدة. وكانوا يعتقدون على سبيل المثال أن اللغة اليونانية قد تحولت وصارت لغة لاتينية بسبب صدف التاريخ.

ولم تثمر نظرية القرابة بين اللغات إلا في نهاية القرن الثامن عشر حين راح العالم الإنكليزي ويليام جونز (1788) يؤكد أن اللغات السنسكريتية (لغة الهنود القديمة) واللغة اليونانية واللاتينية والآفستية (الفارسية القديمة) والجرمانية والسلتية من الشبه سواء كان ذلك في مفرداتها أو في بناها النحوية (كتصريف الأفعال وإعراب الأسماء وغير ذلك) بحيث لا يسع الباحث أن يؤول ذلك إلا بوجود أصل لغوي واحد لهذه اللغات جميعاً. وكان العالم البريطاني يضيف بأنه من الممكن أن هذا الأصل الواحد قد زال من الوجود.

وهكذا اخترع جونز نظرية عائلة اللغات الهندية - الأوروبية وأوجد علم فقه اللغة المقارن معاً. والحقيقة أننا لن نبالغ إذا أضفنا بأن جونز قد اكتشف كذلك نظرية التطور قبل أن ينشر شارل داروين كتابه أصل الأنواع (1859) باثنين وسبعين سنة!. وقد عرف هذا الأخير كيف يغذي تفكيره بالموازنة بين التطور اللغوي وكانت أركان هذا العلم قد ترسخت في أيامه وبين تطور الكائنات الحية الذي كان من رواده الأوائل.

وأثار اكتشاف جونز حمية اللغويين في القرن التاسع عشر فراحوا يعملون

على المقارنة المنتظمة بين اللغات الهندية – الأوروبية. فاكتشفوا حينئذ أموراً كثيرةً. وأهم الاكتشافات بدون ريب هي وجود عديد من المفردات التي تتطابق في أصواتها وفي معانيها في هذه اللغات المنحدرة من أصل واحد. ثم برهنوا على أن هذه المطابقات تخضع لقوانين تطور لغوية نستطيع بفضلها أن ننشئ ثانية إنشاء جزئياً اللغة الأم البائدة.

وينبغي علينا هنا أن نشير إلى أن كثيراً من المطابقات بين اللغات المنحدرة من أصل لغوي واحد لم تظهر بسبب هذه القوانين الصوتية فقط وإنما تعود كذلك لأسباب ثانية. فهناك عوامل أخرى كالاستعارة والقلب يؤثر كذلك في تطور اللغات وتتطلب من الباحث يقظة وفطنة فلا يخلط بين هذين الصنفين من المطابقات.

وهنا بالضبط يبتعد روهلين عن غيره من علماء الألسنية الملتزمين. فهؤلاء يروون أنه من الواجب أن نكتشف هذه المطابقات الصوتية المنتظمة في اللغات المدروسة وأن نحدد طبيعتها كشرط مسبق لقبول فرضية أن هذه اللغات تشكل عائلة لغوية تنحدر من لغة أم واحدة. وهم يؤكدون أن هذه الوسيلة العلمية هي الوسيلة الوحيدة للتعرف على العائلات اللغوية في المرحلة الأولى ثم لتصنيفها على نحو علمي صحيح في المرحلة الثانية.

ولكن روهلين يعتبر أن ذلك هو طرح خاطئ للمسألة.

إن إعادة إنشاء اللغة الأم الأولى لا يمكن أن يتم ألا بعد التعرف على العائلة اللغوية وليس العكس!. فإذا بدأنا بالبحث عن مطابقات لغوية منتظمة بين لغات نأخذها كيفما اتفق كأن نبحث عن هذه المطابقات على سبيل المثال بين اللغة العربية وبين اللغة البيكتية في ايكوسيا فإن بحثنا هذا لا يمكن إلا أن يكون عقيماً ومضيعة للوقت. إن الطريقة الوحيدة الصحيحة لاكتشاف عائلة لغوية ما والتعرف عليها هي أن ندرس عدداً كبيراً من اللغات ثم نعزل منها تلك التي تشترك بعدد من المفردات المتشابهة. ونعني بالمفردات المتشابهة كلمات لها نفس المعنى أو لها معان متقاربة ولها كذلك نفس الأصوات أو أصوات قريبة من بعضها قرباً يجعلها مرشحة للانحدار من أصل واحد مشترك حسب قوانين التطور الصوتية والتي يعرفها اللغويون معرفة طيبة..

وقد يحدث طبعاً أن توجد كلمات متقاربة من هذا القبيل في لغتين ولكن تشابهما يعود للمصادفة البحتة. ومن الأمثلة المعروفة على هذا كلمة (bad) الإنكليزية وكلمة (bad)الفارسية. وللكلمتين كما نرى نفس اللفظ ونفس المعنى. ولكنهما ينحدران من جذرين مختلفين. ولكن حين تشترك لغتان بعدد كبير من المفردات يصبح من المتعذر أن يكون ذلك وليد المصادفة. فما بالك حين تشترك لغات كثيرة بنفس المفردات؟ وما بالك إذا كانت هذه المفردات المتشابهة تنتمي إلى ما يسمى بالكلمات الجوهرية وهي الكلمات التي تشير إلى أعضاء الجسم وإلى العوامل الطبيعية والضمائر الشخصية وغيرها.؟ ولقد ثبت بالملاحظة أن اللغة لا تستعير أبداً أو تكاد هذا الصنف من المفردات من لغة أخرى. وعليه فإن وجود تشابه ثابت في الكلمات الجوهرية في العديد من اللغات لا يمكن أن يفسر إلا بوجود تراث واحد وأصل واحد!

ولقد عرض روهلين سبعة وعشرين جذراً عالمياً للبرهنة على نظريته. والتطابق فيها واضح يثير الدهشة ويحمل المرء على

الاقتناح بنظريته. وقد صار الآن على أخصامه أن يثبتوا العكس. وصار على أنصار نظرية العائلات اللغوية المستقلة أي دعاة أن هذه العائلات اللغوية قد ظهرت مستقلة بعضها عن بعض خلال تاريخ تطور الإنسان العاقل الطويل أن يدحضوا حجج العالم الأمريكي حجة فحجة وأن يعيدوا النظر في مسلماتهم.

والخلاصة التي تؤدى إليها أبحاث روهلين لاتزال تثير استنكار عديد منهم ولكن يحسن بنا أن نذكر بأن العالم الأمريكي يلح على أن اللغة الأم الأولى التي ينادي بها إن كانت أصل كل اللغات البشرية المعروفة فهي ليست بالضرورة أصل اللغات التي وجدت على سطح الأرض.

وهو يرى أنه من الممكن أن نؤرخ لظهور هذه اللغة الأصلية في الفترة الواقعة بين أربعين وستين ألف سنة قبل التاريخ. فكل المعطيات الأثرية تشير إلى أن سلوك الإنسان قد تطور تطوراً عميقاً خلال هذه الفترة. فلقد صارت أدواته أكثر تنوعاً وتسارع تعقيدها بعد أن أمضى الإنسان مئات من ألوف السنين في تطور بطيء جداً. وربما ظهرت كذلك في هذه الفترة أولى مظاهر نشاط الإنسان الفني. ومن السهل أن نتخيل أن المجموعات البشرية التي دخلت قبل سواها في مرحلة التطور هذه قد سبقت في المضمار التقني غيرها من المجموعات التي ظلت على ما كانت عليه. ومن السهل أن نتخيل أن هذا التوسع قد أدى إلى اختفاء هؤلاء واختفاء لغاتهم دون أن تترك أثراً مادياً يذكر.

والجدير بالذكر أن هذه النتائج اللغوية تتفق تماماً مع ما وصلت إليه علوم المورثات الطبيعية وعلوم المستحاثات. فهذه العلوم تؤدي جميعها إلى أن أفراد البشرية قاطبة قد انحدروا كلهم من مجموعة بشرية واحدة عاشت في مرحلة ما قبل التاريخ.

ومع ذلك فإن برهنة روهلين لا ترضي جميع الأخصائيين اللغويين من جانبها التقني. ولا يزال الجدل على أشده بينهم حول أصل اللغة.

ظهور اللغة وقضاياه

ولكن هناك سؤالا آخر يثيره التفكير حول اللغة. وهو السؤال الذي يتعلق بظهورها. هل يمكننا أن نكتب قصته وقصة مراحله بشكل معقول يمكن البرهان عليه؟.

ولكن هذا السؤال يتضمن في الحقيقة سؤالاً آخر. ماذا يميز اللغة البشرية عن غيرها من أنظمة المخاطبة أو أنظمة التواصل؟. لقد قضى اللغوي الأمريكي المشهور تشومسكي جزءاً من حياته الجامعية وهو يحاول أن يجيب على هذا السؤال. ونستطيع أن نلخص ما وصل إليه على النحو التالي. إن اللغة البشرية متعلقة بنشاط خلية خاصة في الدماغ. وهذه الخلية توجد في دماغ الإنسان حصراً دون غيره من سائر مخلوقات الله. ويعود الفضل لهذه الخلية باستخدام الإنسان «لقواعد» كونية عامة ومشتركة فيصبح قادراً على إنتاج أعداد لانهاية لها من التعابير الدالة.

ولقد برهنت أبحاث اللغوي الأمريكي ديريك بيكرتون الأخيرة على صواب ما ذهبت إليه دراسات زميله تشومسكي.

ولقد درس طويلاً ما يسمى بلغات البيدجين. وهي أنماط من الكلام يلجأ إليها المتكلمون حين يكونون على احتكاك طويل مع أناس آخرين لا تربطهم بهم أية لغة مشتركة. كما حدث مع طوائف العبيد

الذين اختطفوا من شتى أنحاء القارة الإفريقية والذين كانوا يتكلمون لغات مختلفة والذين ألقى بهم أسيادهم الفرنسيون أو الإنكليز في جزر المحيط الأطلسي أو الهادي.

وفي كثير من بقاع العالم تحولت هذه البيدجين إلى لغات حقيقية خلال جيل واحد فقط وهي ما نسميه اليوم بلغات الكريول!. ولقد برهن بيركين على أن مفردات هذه اللغات الجديدة إن اختلفت اختلافاً كبيراً فيما بينها فإن بناها النحوية وقواعدها تتشابه شبهاً عظيماً.

ونستنتج من هذا أن اللغة ملكة غريزية في الجنس البشري الحالي. ولكن هذا الاستنتاج يثير مسألة أخرى. ما الغريزي؟

ليس المقصود بالملكة الغريزية هنا قدرة الإنسان على أن يتكلم لغة بعينها. كأن يكون للعربي مثلاً قدرة خاصة به على تكلم اللغة العربية!. ولكن المقصود هو قدرة الكائن البشري الفطرية على أن يتعلم أية لغة بشرية بدون استثناء.

ولكن كيف تكونت هذه الملكة وتطورت خلال مرور العصور؟. ويرى تشومسكي أن نظريات التطور الداروينية لا علاقة بها بمسائل من هذا القبيل. ويستعين بيكرتون بنظريات التوازن المتقطع التي صاغها كل من كولد وايلريدج لإيضاح هذه النقطة. وهذه النظريات تفترض أنه قد وقعت «كارثة» في لحظة ما من تاريخ الإنسان أو تطور مفاجئ نوعي يشبه تحولاً عميقاً في المورثات البشرية فظهرت عندها الخلايا الدماغية المسؤولة عن الكلام عند الإنسان.

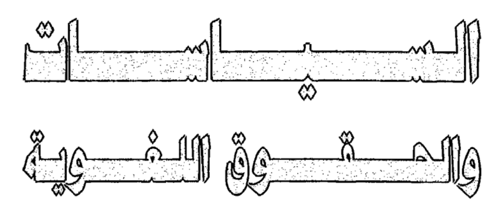
ولكن هل يعني هذا أن التطور الطبيعي بمعناه المألوف لم يلعب أي دور في اكتساب الإنسان للخلايا اللغوية أو في تطور هذه الأخيرة؟. ولقد أنكر ستيفين بينكير وهو واحد من تلاميذ شومسكي هذا الرأي الشائع بين علماء اللغة وعلماء الإدراك الفطري عند الإنسان.

خاتمة

لقد ثار جدل عريض في الصحف المختصة بين أنصار تفسير ظهور الخلية الدماغية وتطورها عن طريق التطور والانتقاء الطبيعيين وبين أنصار القفزة النوعية المفاجئة. ونشرت هذه المقالات في كتاب كبير في عام 1990.

ويعترف فيه بينكير بأن غايته مضجرة للغاية. فهو يحاول أن يبرهن أن الكلام مثله مثل العين هو في واقع الأمر نظام معقد. وأن النظريات الوحيدة القادرة على الإحاطة بمجموع القضايا التي يثيرها هي نظريات الانتقاء الطبيعي! ولقد أثبت بينكير خطل نظريات القفزة النوعية المفاجئة. ولكنه لم يقترح بعد ذلك أي مخطط أو أي «سيناريو» لظهور اللغة!.

ومهما يكن الأمر فلابد من أن نأخذ بعين الاعتبار المعطيات التشريحية عندما نحاول أن نفهم نشوء اللغة البشرية وأن نتخيل مراحله. ذلك أن اللغة لا تظل حبيسة دماغ الإنسان! ولابد للرموز من أن تتحول إلى سلسلة من الأصوات التي تصدر عن الجهاز التنفسي (الشفتان واللسان والحلق والحنجرة إلخ..). وهذا يعني توفر مجموعة من الشروط التي تحكم إصدار هذه الأصوات أولاً ثم تلقيها عن طريق الجهاز السمعي ثانية. وليس من ريب في أن تطور تكوين الجهاز الصوتي عند الإنسان وخصوصاً مهبط الحنجرة قد ساعد على ظهور نظام للتواصل بين البشر ينقل المعلومات بينهم على درجة عالية من الصحة ويقلل إلى درجة عالية أخطاء التلقي.



المستخلص

هذا العرض عبارة عن مقدمة سريعة لحقل ناشئ هو حقل الحقوق اللغوية، والمقال يميز بين: (أ) الدراسات التاريخية / الوصفية التي تتعامل مع الحقوق اللغوية باعتبارها المتغير الناتج دون أن يكون له أي دور في التنبؤ بالتبعات وبين (ب) الدراسات المبنية على التحريض والأيديولوجية والتي تعتبر الحقوق اللغوية فيها متغيرا سببيا. يتبع ذلك محاولة للتعريف بحقل الحقوق اللغوية من خلال علاقته بحقل التخطيط اللغوي، ومناقشة مبادئ رئيسية، مثل الاقليمية مقابل الشخصية والحقوق الفردية مقابل حقوق الجماعات.

ينتهي هذا المقال بمناقشة إمكانية اعتبار الحقوق اللغوية حقوقا مميزة، بمعنى حقوق ثقافية ـ لغوية ـ بيئية خاصة، بدلا من النظر إلى حقوق الانسان اللغوية من منظور الحقوق العالمية والذي يبالغ في التأكيد على بعض القضايا ويحجب بعض الحقوق للوقوف مع أو ضد بعض الأشياء، نحن بحاجة إلى استقصاء دقيق لطبيعة الحقوق اللغوية ونتائجها.

«إن وجود تشريعات لغوية رئيسية في حقل السياسة اللغوية دليل واضح، في بيئات سياسية معينة، على تعاقدات وصراعات، وعلى عدم المساواة بين اللغات المستخدمة داخل المنطقة الواحدة» (توري 1994، ص 111). بهذا يبدأ توري مقاله «نماذج من قوانين اللغة». ويقرر أيضا أن الهدف الأساسي من كل القوانين المتعلقة باللغة هو حل المشكلات اللغوية التي تنشأ من هذه الصراعات وعدم المساواة اللغوية وذلك بتحديد وضع ونطاق استعمال تلك اللغات بصورة قانونية. والمقال عبارة عن وصف موجز وجيد لدراسة الحقوق اللغوية، وهو حقل جديد تطور حديثا كفرع من حقل التخطيط اللغوي وعلم اللغة الاجتماعي، فالحقوق اللغوية في الأساس هي قضية وجود - أي وجود - قوانين لحقوق وامتيازات اللغات والمتحدثين بها.

إن نظرة سريعة على كتالوج الحاسب الآلي لأي مكتبة ستثبت حداثة هذا الموضوع، فقد أثبت بحث آلي في مكتبة جامعة بيتسبيرج، أن 48 كتاباً من أصل 81 كتابا موسوما بالعبارة الدلالية «الحقوق اللغوية» تمت كتابتها في العقد الماضي، وبالنسبة لعبارة «الحقوق اللسانية» فجميع الـ 18 كتاب الموجودة قد كتبت بعد عام 1979 (15 منها كتبت في التسعينيات)، أما بالنسبة لعبارة «حقوق الإنسان اللغوية» فجميع الكتب التي تشتمل عليها كتبت في التسعينات (أحدها تحديث لتقرير الأمم المتحدة من عام 1979). تتعلق معظم هذه الكتابات بأوضاع في أوروبا وأمريكا الشمالية، ففي أوروبا ترتبط هذه الكتابات مباشرة وإلى حد بعيد بالاتحاد الأوروبي وإلى الاهتمام بلغات الأقلية فيه (مثال كولمز 1991، رولاند وآخرون 1996) وترتبط بسقوط الامبراطورية السوفيتية. في كندا، تركز هذه الكتابات على الأزمة المتفاعلة منذ زمن والتي زادت حدة الآن في كويبك، أما في الولايات المتحدة، فيرجع تاريخ الاهتمام بها إلى قانون الحقوق المدنية الصادر عام 1964 وقانون حقوق التصويت عام 1965 (ليبوتز 1982، تيتلبوم وهيلير 1977)، ليس فقط بسبب روح العصر التي أدت إلى تطبيقها بل بسبب أن هذه القوانين تشكل السابقة التشريعية لمعظم قوانين اللغة اللاحقة في الولايات المتحدة، إن الهجرة المتزايدة من العالم الثالث، وقانون ثنائية التعليم عام 1968، وحركة «الانجليزية فقط» الارتجاعية كانت كلها قوى محركة مهمة لهذا الاهتمام الجديد.

استمرت الأمم والمناطق المستعمرة سابقا في إبداء اهتمام بالحقوق اللغوية، لكن هذا الاهتمام كان غالبا ما يظهر إلى السطح تحت عناوين أخرى، مثل «اللغات الرسمية»، «لغة التدريس» أو «معايرة اللغة».

تندرج الكتابات السابقة عن السياسات اللغوية كحقوق لغوية وحقوق انسانية لغوية تحت معسكرين رئيسيين، الأول هو الدراسات التاريخية والوصفية المعاصرة للسياسات اللغوية الرسمية أو غير الرسمية المعمول بها. كتب بعض أفضل هذه الدراسات محامون - وهي ليست بالصورة سهلة القراءة (مثال دي ويت 1993) - ومؤرخون (جوردن (1992) وفيلفان (1993) وهما المفضلتان لدي) وعلماء سياسة. هذه التقارير وصفية وتبتعد عن النظريات، وأغلبها يعتبر الحقوق اللغوية متغيرا غير مستقل أو ناتجا حيث لا يوجد هناك أي محاولة - أو ربما حتى أي اهتمام - للتنبؤ بنتائج الحقوق اللغوية. فغالبا ما تعتبر الحقوق اللغوية،

تبعا للوضع القانوني، حقوقا فردية.

المعسكر الثاني وهي كتابات محرضة ـ إلى حد بعيد في بعض الأحيان ـ ودائما ما تكون متحيزة ايديولوجيا ويمتد نطاقها من القومية العرقية ـ مثال الوضع في دول البلطيق ـ إلى التطرف الفيدرالي ـ مثل الوضع في كويبك. تهتم هذه الكتابات بصفة أساسية بالتغير الاجتماعي أو التطورات المستقبلية التي تكون فيها الحقوق اللغوية بوضوح المتغير المستقل أو السببي.

اللغويون وعلماء الأنثروبولوجي والسياسيون والمربون جميعهم أعضاء بارزون في هذا المعسكر ـ البعض منهم أيضا، بالطبع، ينتمي للمعسكر الأول. في الغالب، الحقوق المدافع عنها هنا مبنية على فكرة حقوق المجموعة أو الجماعات.

هناك أيضا معسكر وسط بين المعسكرين السابقين ـ وما صدر منه من كتابات مفيد ـ وقد شكل عن طريق الجماعات والمؤسسات ذات الاهتمامات الخاصة مثل صندوق الدفاع الشرعي المكسيكي الأمريكي (MALDEF)، وصندوق التعليم والدفاع الشرعي البورتريكي (PRLDEF)، والمنظمة الوطنية للتعليم ثنائي اللغة (NABE) ومركز علم اللغة التطبيقي، والتي لديها جميعا عدد من الاصدارات المتميزة (انظر أيضا دومينقوز ولوبيز 1995). إضافة إلى أنه يوجد اهتمام غير ايديولوجي وربما عاطفي، من اللغويين بصفة عامة، باللغات المتعرضة لخطر الاندثار واللغات البائدة (هيل وآخرون 1992، روبينز أولانبيرق 1991). وقد خصص الصندوق المتحد للغات المتعرضة لخطر الاندثار، المؤسس حديثا، للدراسات العلمية عن اللغات المتعرضة لخطر الاندثار، ويعطيني هذا الجزء من التصريح الرسمي للرسالة التالية في دورية «قائمة عالم اللغة» (المجلد 1995.7، نوفمبر 11، 1996)، انطباعا، غير مقصود، إذ يضع حقوق المستهلك وحقوق اللغة في قالب واحد: «لقد ماتت لغات على مر التاريخ، ولكننا لم نشهد أبدا الانقراض الخطير الذي يهدد العالم في الوقت الحالي. إننا كمتخصصين لغويين نواجه حقيقة شديدة الوضوح: كثير من الدراسات التي نقوم بها لن تكون متوفرة للأجيال القادمة».

تعريفات

هناك ثلاثة مصطلحات تستخدم عادة في الدراسات للدلالة على هذا الحقل وهي: «الحقوق اللغوية» و «الحقوق الإنسانية» و «حقوق الإنسان اللغوية». الملاحظ في الدراسات، وجود نقص واضح في التعريفات، كما أن المصطلحات الثلاثة غالبا ما تستخدم ترادفيا، بالإضافة إلى أن معناها القانوني قد يختلف من بلد إلى آخر، مؤديا إلى عدم وجود تعريف قياسي قانوني مقبول للجميع، هذا ما أوضحه جوزيف لوبيانكو المدير الرئيسي لمعهد اللغات القومية والتعليم الاسترالي في المؤتمر العالمي لجمعيات التعليم المقارن عام 1996. إن مصطلحي «الحقوق اللغوية والحقوق اللسانية» عادة ما يعنيان الشيء ذاته، قد يكون المصطلح الثاني متأثرا بالكلمتين الاسبانية والفرنسية droits Lingustiques و derechos linguisticos على التوالي. ويمكن لمصطلح «الحقوق اللغوية» باللغة الألمانية Sprachenrecht أن يترجم/ يفسر وفقا لـ فيلفان 1993 على أنه القانون المنظم لاستخدام اللغة في الحياة العامة كجزء من الترتيبات الخاصة

بالعلاقات بين المجموعات العرقية في بلد ذي تركيبة عرقية متعددة (انظر أيضا آجر 1994، لدراسة مشوقة). تتعلق مجالات القانون الأخرى باستخدام اللغة في التعليم والطقوس الدينية، والتمثيل السياسي للمجموعات العرقية والحماية الدولية للأقليات وأيضا حقوق الأقليات العرقية في استخدام لغتهم الخاصة في الاجراءات القانونية والإدارية والقضائية. أحد أهداف الحقوق اللغوية للأقليات العرقية هو الاعتراف بوجودها، هذا يشير ضمنا إلى «موقع تتطلع إليه المجموعة كجزء من محاولاتها لتجاوز الشعور بالدونية الذي يعمل على إعاقة أعضائها في محاولاتهم للمحافظة على هويتهم العرقية وللتقدم في الحركة الاجتماعية» (فيلفان 1993).

لم يعرّف ليبوتز 1982 الحقوق اللغوية تعريفا مباشرا في مقاله بعنوان «الاعتراف الفيدرالي الأمريكي بالحقوق اللغوية للأقليات» ولكنه عرّفها تعريفا غير مباشر كمدخل - سياسي، وقانوني، واقتصادي (توظيفي بصفة خاصة (بيات 1993))، وتعليمي - في ملخص سردي عن المحاولات التشريعية والادارية والقضائية المعمول بها للتعرف على الاحتياجات وتأمين الحقوق المدنية لمواطني الأقليات اللغوية، بالإضافة إلى أنه يمكن للمرء أن يزيد على ذلك القلق على تهيئة الوسيلة للوصول إلى السياسات الاجتماعية والرعاية الصحية (هامل 1997).

ذكر توري (1994) أن أي تشريع في مجال اللغة يستهدف بصفة خاصة المتحدث بلغة ما وليس اللغة نفسها إلا إذا كان هذا القانون بوضوح قانون سياسة شعبية، كحالة استثنائية، استشهد بـ «حالة فرنسا السريعة» والتي برّأت فيها محكمة الاستئناف الباريسية شركة من تهمة استعمال كلمات أجنبية مثل (Hamburger) و (Bigcheese) على أساس أن المستهلكين الفرنسيين يفهموها. أسقطت محكمة النقض الفرنسية هذا الحكم، وذكرت «أن قوانين اللغة الفرنسية تحمي اللغة الفرنسية وليس الناطقين بالفرنسية»، وأضاف توري (1994) بايجاز «دون الخوض في الكثير من التفاصيل»، بعض القضايا لا يمكن إلا أن تثير الدهشة في نفوس الناطقين بالانجليزية.

من ناحية ثانية، فمصطلح «حقوق الإنسان اللغوية» مفهوم مختلف، فالتكرار الأسلوبي غير الملائم فيه - باعتبار أن أي شيء إن كان لغويا، فبالطبع يكون إنسانيا أيضا - ينشأ من محاولة الربط بين اللغة وحقوق الانسان، بمعنى إعادة صياغة قضايا الحقوق اللغوية من منظور الحقوق الإنسانية، وهذه فكرة مقبولة بصفة عامة الآن، كتبت فلبسون وآخرون (1994) في مطبوعة جديدة ومتميزة في مقالة بعنوان «حقوق الانسان اللغوية: تجاوز التمييز اللغوي» أن «التحدي بالنسبة للمحامين، والسياسيين، ومتخصصي اللغة هو أن يدركوا كيف يمكن لمنظور حقوق الإنسان أن يؤيد محاولات تعزيز العدالة اللغوية».

إن عبارة «حقوق الإنسان» جديدة نسبيا، وهي بديل لعبارة «الحقوق الطبيعية» وقد دخلت في المحادثات الرسمية العامة بعد الحرب العالمية الثانية ووحشية ألمانيا النازية، «الإعلان العالمي لحقوق الإنسان» الذي أصدرته الأمم المتحدة عام 1948 كان عبارة عن معيار عام لانجازات الشعوب والأمم كلها (الموسوعة البريطانية 1993). هذا وقد سبق هذا الاعلان من الأمم المتحدة الإعلان الأمريكي للاستقلال، والذي جاء فيه «إننا نرى بأن هذه الحقائق واضحة في ذاتها، فكل الناس

خلقوا متساوين، وأنهم وهبوا من خالقهم حقوقا ثابتة معينة، وأنه من بين هذه الحقوق حق الحياة، والحرية، والبحث عن السعادة» (1776). وأيضا الاعلان الفرنسي لحقوق الإنسان والمواطن والذي يقرر أن «الناس ولدوا وسيبقون أحرارا ومتساوين في الحقوق» وهي الحق في «الحرية، والتملك، والأمن، ومقاومة الظلم» (1789).

تمتد جذور النقطة القديمة موضوع النقاش حول ما إذا كانت الحقوق اللغوية حقوقا فردية أو جماعية (انظر الآراء الواردة لاحقا) إلى تاريخ توحيد القانون الروماني (الفردية) مع قانون القبائل الجرمانية (الجماعية) إبان سقوط الإمبراطورية الرومانية. يميل مؤيدو حقوق الإنسان اليوم إلى التسليم الجدلي بأن الحقوق الفردية والجماعية كلاهما صحيح. تناقش حقوق الإنسان عادة باعتبار «الأجيال الثلاثة لحقوق الإنسان» وهي التقسيمات التي اقترحها القاضي الفرنسي كارل فاسك، والمبنية على أفكار الثورة الفرنسية الثلاث: الحرية، والمساواة، والإخاء.

تمثل الحرية «التحرر من»، وتمثل المساواة «الحقوق الفردية والجماعية» لـ (لو كان الفرنسي فاسك قد فكر في الحقوق اللغوية لأمكن أن تنطبق هنا)، ويمثل الإخاء «حقوق التكافل» الجماعية مثل حق تقرير المصير، والتطوير الاقتصادي والاجتماعي، والاستفادة من الميراث العام للبشرية (مثل ثروات الأرض - الفضاء). لقد انبثق الفكر الأخير من مطالب ما يسمى بدول العالم الثالث في عهد ما بعد الاستعمار، ومشروعية هذه الأفكار ترتبط بالبيئة.

يفهم التقسيمان الأول والثاني من «حقوق الإنسان» على أنهما «عامان في جوهرهما أو عالميان في صفتهما، بمعنى يتساوى في امتلاكها جميع البشر في كل مكان على حد سواء، حتى الذين لم يولدوا بعد يدخلون ضمنا في بعض الحالات، وفي تضاد واضح «للحق الالهي للملوك» وغيرها من التصورات المماثلة للامتيازات، تتسع حقوق الإنسان، نظريا، لكل إنسان على الأرض دون تمييز لا يسنده الاستحقاق لها» (الموسوعة البريطانية 1993). إنها بالتحديد فكرة عالمية الحق الشرعي droit universels لحقوق الانسان اللغوية والتي أصبحت المشكلة الرئيسية مع هذا المفهوم المفترض (انظر أيضا كابوتورتي 1991).

إن مسألة حقوق اللغة تتعلق بالأقليات العرقية في معظم الحالات، وهناك كلمة تحذيرية لابد منها هنا. إن «الأقلية» تدل ضمنا على الاختلاف في العدد فقط، ولكن كما أشار عدد من الكتاب (جوردن 1992، بولستن 1994، فيلفان 1993)، أن أبرز الاختلافات هو علاقة المتبوع والتابع. فمن الأصح، كما يقول فيلفان، الحديث عن المجموعات العرقية المميزة أو المسيطرة والمجموعات غير المميزة أو غير المسيطرة. فالمسيطرة، أو عدمها، تعتمد «على حالات متعددة، على سبيل المثال البناء الاجتماعي، وتشتت المجموعات الاجتماعية، ونظام الانتخابات، والتقاليد التاريخية، والمركز الخصوصي لتاريخ الشعوب ذات العلاقة» (فيلفان 1993).

الحقوق والسياسات اللغوية كتخطيط لغوي

من الأفضل اعتبار السياسات اللغوية فرعا من حقل التخطيط اللغوي، وهو حقل معرفي هام من فروع علم اللغة الاجتماعي

انبثق في الستينات وفجرته مشاكل عالمية حقيقية (فشمان وآخرون 1968، ويتلي 1971). وجد هذا الحقل المعرفي الجديد، التخطيط اللغوي، نفسه يتعامل بثبات مع السياسات اللغوية للأقليات اللغوية، وكما أشار هيث (1976)، فإن غياب سياسة واضحة هو في حد ذاته عمل سياسي لغوي.

هذا لا يعني القول إن المؤرخين وعلماء السياسة لا يكتبون أيضا عن السياسات اللغوية، إنهم يفعلون ذلك، وبشكل جيد جدا، ولكنهم يتعاملون بصفة خاصة معها كأحداث (بمعنى حالات للدراسة) أو كمتغيرات قرينية أو مستقلة. وربما يكون اتباع نهج علم التخطيط اللغوي هو أكثر الاتجاهات إثراءا للفهم النظري لنتائج الحقوق اللغوية وللتأثير السببي للحقوق اللغوية كسياسة لغوية (انظر على سبيل المثال جريب 1994).

إن مصطلح «التخطيط اللغوي» دائما ما ينحصر في «التتبع المنظم لحل مشكلات اللغة، على المستوى القومي بصفة خاصة» (فشمان 1973). وهناك إطار منهجي جديد يشتمل في ذات الوقت على النهج القديم للدراسات وهو ما قدمته هورنبيرقر (1994) عن الاتجاهات النظرية للتخطيط اللغوي والسياسة اللغوية، والتي نوقشت مرة ثانية في ريسينتو وهورنبيرقر (1996) تعتبر نانسي هورنبيرقر السياسة (المهتمة بقضايا المجتمع والشعوب) والإنماء (المرتبط باللغة وتعليم القراءة والكتابة، على المستوى المجهري) تخطيطا (هذه المصطلحات هي في الأصل المصطلحات التي استخدمها نوستبني (1974)). وتستخدم أيضا التقسيم الذي استخدمه كوبر (1989) للتمييز بين أنواع التخطيط الثلاثة، والذي أخذه بدوره من كلوس (1969) وهو: تخطيط المستوى (عن استخدامات اللغة)، والتخطيط الاكتسابي (من مستخدمي اللغة)، وتخطيط المادة اللغوية (عن اللغة). معظم السياسات اللغوية المرتبطة بحقوق اللغة تندرج تحت تخطيط المستوى، مثل الاختيار الجديد للغات القومية كما في جنوب افريقيا، أو تحت التخطيط الاكتسابي، مثال اختيار لغة التدريس.

أشار ريسينتو وهورنيبرقر إلى أن التخطيط غالبا ما يفضي إلى نتائج غير مقصودة، (اطلق فشمان (1973) سابقا على مثل هذا الفشل مسمى «ترابطات النظام غير المتوقعة»). فقد يكون التطبيق رديئا والتقييم غير موجود أو معتمدا على قيم أولئك الذين يقومون به، كما وضعا قائمة ببعض القضايا المتعلقة بالتطورات المستجدة للتخطيط اللغوي وما يلي له أهميته في هذا الخصوص (انظر على سبيل المثال توليفسون 1991، 1995): (أ) البحث عن سياسات لغوية معينة في بيئات معينة لتقديم تفسيرات «أعمق» (تم التأكيد على أهمية البيئة في المقال، ومن وجهة نظري الخاصة هذا عين الصواب)، (ب) تحوي الاهتمام من بناء الشعوب والتحديث في بلدان العالم الثالث إلى الحقوق العالمية للغة والتأكيد على عدم المساواة في تباين الهيكل الاجتماعي - الاقتصادي وإعادة تنشيط اللغة، (ج) اكتشاف المتخصصين في تعليم اللغة الانجليزية (ELT) نظرية النقد والاتجاه التاريخي - البنائي: (1) السياسات اللغوية تمثل اهتمامات من هم في السلطة. (2) مثل هذه الاهتمامات تخدم المحافظة على استمرارية الاهتمامات الاجتماعية - الاقتصادية للنخبة. (3) هذه الايديلوجيات تتخيل المجتمع بكل طبقاته ومؤساته. (4) ليس لدى الأفراد حرية

اختيار اللغة، لا في التعليم ولا في الحياة الاجتماعية.

ويتابع الكاتبان الإشارة إلى أنه لا يمكن لأي من نظريات سياسات التخطيط اللغوي التي يتحدثان عنها أن «تتنبأ بنتائج سياسية معينة ولا أن تظهر بوضوح علاقة السبب / النتيجة بين أنواع سياسات معينة، النتائج التي تم رصدها» (ريسينتو وهورنبيرقر 1996). وعليه أضيف ، كما فعلا أيضا لاحقا: «يجب أن تقيم السياسة اللغوية لا ببيانات رسمية فقط أو قوانين في الكتب ولكن بالسلوك اللغوي والتصرفات كما هي على أرض الواقع، خاصة كما هي في البيئات المؤسساتية («ريسينتو وهورنبيرقر 1996)، الكلمات الموضوع تحتها خط إضافة مني).

إن النقطة الأساسية حقا في هذا المقال هي أن أي رؤية حقيقية لطبيعة الحقوق اللغوية يمكن أن نصل إليها فقط إذا اعتبرنا مثل هذه الحقوق حقوقا مميزة، تحددها عوامل الثقافة والإطار الظرفي بدلا من اعتبارها عالمية، إن «حقوق الإنسان اللغوية» مفهوم بسيط وشيق يمكن حشد التأييد له، إلا أنه لا يمنح فرصة طيبة لشرح أبعاده وهذا لا يتناسب مع اطروحاته لأنها طموحة جدا ولذلك بالإمكان أن تنهار الحجج التي يقوم عليها بسهولة.

قضايا أساسية:

مبادئ الاقليمية ومبادئ الشخصية:

إن الأمم المصنفة رسميا كأمم ثنائية اللغة أو أمم متعددة اللغات عادة ما تلجأ إلى مبدأ الاقليمية أو مبدأ الشخصية فيما يتعلق بالقوانين الخاصة باللغة. ماكري (1983)، والذي كتب عن عدد من البلدان متعددة اللغات، ناقش هذه المبادئ في مقال سابق ممتاز، وحسب ما جاء في مقال ماكري (1975) «فإن مبدأ الاقليمية يعني أن قواعد اللغة التي ستطبق في حالة معينة تعتمد فقط على المنطقة المعينة، ومثال ذلك بلجيكا وسويسرا. أما مبدأ الشخصية فيعني أن القواعد تعتمد على الوضع اللغوي الذي يحتله الشخص المعني أو الأشخاص المعنيون» (1975).

والقانون الفيدرالي الكندي، وليس الاقليمي، يؤكد حق استعمال الفرنسية أو الانجليزية بغض النظر عن المنطقة (انظر نلدي وآخرون 1992). وبعد أن يناقش ماكري، وباستفاضة، التطور التاريخي فإنه يضيف ثلاثة أبعاد للسياسة اللغوية، وهي: الفصل بين المساواة اللغوية وأوضاع الأقليات، ودرجة شمولية الموقع، ودرجة المركزية في اتخاذ القرارات. ومضى ماكري ليبين كيف أن هذه الأبعاد، متحدة مع محور الاقليمية / الشخصية، تشكل أساسا لتحليل وتقويم السياسات اللغوية في عدد من البلدان المختارة، «إن معايير اختيار تركيبة معينة من الخيارات تعتمد على مجموعتين من العوامل:

(1) عوامل بيئية تشمل بصفة خاصة عدد المجموعات اللغوية، توزيعها الجغرافي، وضعها الاقتصادي والاجتماعي، مستوى التطور السياسي، الخ.

(2) مجموعة من الأهداف التي تعتمد على قيم المجتمع المعين أو إحدى المجموعات المكونة لهذا المجتمع (ماكري 1975).

ويخلص إلى أن عدد المتغيرات ذات الصلة يبدو كبيرا لدرجة لا يمكن معها أن يتشابه أي وضعين لغويين في كل النقاط الأساسية، لذلك لا يمكننا أن نعمم المزايا الخاصة بمبدأ الاقليمية أو مبدأ الشخصية

كل على حدة كمبادئ بديلة للتخطيط اللغوي، وآراء ماكري جديرة بالاعتبار عندما نفكر في الحقوق اللغوية العالمية.

في أثناء نقاش دار مؤخرا حول الأوضاع في بلجيكا، وكندا، وكويبك، ناقش نلدي وآخرون (1992) نفس النقطة تقريبا «من غير المناسب استخدام نموذج مبني على مبدأ الاقليمية أو مبدأ الشخصية خاصة وأننا نحتاج في معظم الحالات الفعلية إلى شيء من التنازل، لذلك فإن المعايير التي نصل إليها موجودة في نقطة وسطى بين المبدأين». (لمزيد من الآراء المشابهة عن كاتلونيا، انر ولارد (1985))، وهؤلاء أقروا تدخل الدولة في التخطيط اللغوي فيما يتعلق بالدور القانوني (نشر القوانين)، والدور التنفيذي (كتابة وتنفيذ القانون)، والدور المتعلق بالمسائل الإدارية (تقديم واثبات موضوع احترام القانون)، والدور القضائي (التحكيم حول دستورية واحترام القوانين). وأرى أن هذا الفصل بين هذه الأدوار مفيد للغاية. ويمضي المؤلفون ليقولوا بأن «محرك التخطيط اللغوي»، على أي حال، مصنوع من تجمعات هي المجموعات ذات الاهتمام الخاص، وليس بالضرورة أن تكون مبنية على أساس أنها مجموعة لغوية في منطقة واحدة. ومثال ذلك أن المجموعة الفرانكفونية في كويبك كانت خلال الاستفتاء الأخير وفي آن واحد مع وضد منح كويبك استقلالا ذاتيا، هذا الأمر حدا بالمؤلفين إلى اعتبار مبدأ الشخصية مبدأ قائما على الحقوق الفردية والجماعية واستشهدوا بترجمة لفوهرلنج (1989): «إن اللغة ملكية جماعية لا يمكن استخدامها أو المحافظة عليها إلا في شكل مجموعة ... وإن الطبيعة الجماعية لهذه الحقوق لا تختفي ببساطة لمجرد أن أفرادا قد أوكلوا بها ويمكنهم كأفراد أن يطالبوا بفوائدها».

إن المبادئ الثلاثة الناتجة: «الاقليمية، والفردية، والحقوق الجماعية - أمر سائد في الحقوق اللغوية، وربما يحدو بي هذا إلى القول بأن المؤلفين يرون أنها تمثل الأسس أو القواعد الأساسية للحقوق اللغوية. هناك عدد من المواد المنشورة حول هذه المبادئ - الاقليمية، الشخصية، الفردية، الجماعية - إلا أني وجدت أن النموذج الذي قدمه نلدي - لا يرى - ويليامز أكثرها إفادة. ويذكر المؤلفون في الختام - ضمن أشياء أخرى - أن التخطيط اللغوي «لابد أن يأخذ في الاعتبار دون زيف صفات المجموعات اللغوية الظرفية والمحيطة» (نلدي وآخرون 1992). وهذه نقطة تتكرر في أدبيات الحقوق اللغوية.

لعله من المشوق في هذا السياق أن نلقي نظرة على تقرير بوردنا جليج (1988) بعنوان «اللغة الايرلندية في مجتمع متغير). يذكر التقرير أن القانون دائما يفسر الحقوق على أساس أنها مرتبطة بالأفراد وليس بالمجموعات أو الجماعات وأن المتحدثين بغير اللغة الايرلندية يسمح لهم ببناء منازلهم في مناطق جيلتاست مما يجعل منها مصدر تهديد لبقاء لغة الأقلية: «إن الحقوق الفردية تصبح خطرا على الصالح العام» (بوردنا جليلج 1988 ص 95).

قارن الموقف الايرلندي بموقف ألاندا، مجموعة جزر في البلطيق وهي منطقة في فنلندا تتمتع بالحكم الذاتي يتحدث أهلها اللغة السويدية. أقر الاتحاد الأوروبي مؤخرا ما يسمى باتفاقية ألاند والتي تمنح للأنلاندرز فقط، وبشكل استثنائي، حق شراء الأرض وزراعتها (برقلندر 1995)، لم يعط التقرير أي تفسير لهذا التشريع، إلا أنه وبالنظر للحقوق الاقليمية، فإن هذا

التشريع يناقض التشريع الايرلندي، ومهما كانت الأسباب وراء هذا القانون فإنه بالتأكيد سيحافظ على بقاء اللغة السويدية في الجزر (بقية المناطق في فنلندا تشهد تحولا من السويدية إلى الفنلندية).

الحقوق اللغوية العالمية مقابل الحقوق التي تحدها عوامل الثقافة والإطار الظرفي:

من أكثر المدافعين عن حقوق الإنسان اللغوية توف سكتتاب ـ كنجاس وروبرت فلبسون (1994 ـ انظر قائمة المراجع، انظر أيضا جوم ماتوس 1993). يعتبر مقال «الحقوق والمظالم اللغوية» (فلبسون وسكتتاب ـ كنجاس 1995) مقدمة قصيرة ودقيقة إلى حد ما للموضوع. يكرر الكاتبان فيه مقولاتهم الرئيسة وهي: أن الحقوق اللغوية نوع من أنواع الحقوق الإنسانية وهي جزء لا يتجزأ من معيار عالمي لحقوق الإنسان العادلة في الاستمتاع بحقوقه المدنية، والسياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية (ص 483). وبعد استعراض لحقوق الإنسان وحقوق الإنسان اللغوية، يخلص الكاتبان إلى التعميم بأن الحرمان من الحقوق اللغوية هو أحد أسباب النزاع، كما أن عملية الانتماء اللغوي هي إحدى العوامل، مع وجود عوامل أخرى، المحركة للصراعات ذلك عندما لا يتطابق توزيع السلطة والموارد مع خطوط التقسيم اللغوية والعرقية (1995). وينتهي المقال بالإعلان العام عن حقوق الإنسان اللغوية والتي ينبغي أن تكفل في تقديرنا ما يأتي:

« (أ) يمكن لأي إنسان (1) أن ينتسب إلى لغته أو لغاته الأولى وأن يعترف الآخرون بحقه هذا ويحترموه، (2) أن يتعلم لغته الأولى أو لغاته الأولى بشكل كامل تحدثا عندما يكون ذلك ممكنا من ناحية فسيولوجية) وكتابة (وهذا يفترض أن أفراد الأقليات يتم تعليمهم بواسطة لغتهم/لغاتهم الأولى)؛ (3) أن يستخدم لغته الأولى في كل المواقف الرسمية (بما في ذلك المدرسة)».

« (ب) يمكن لأي إنسان لا تعتبر لغته الأولى اللغة الرسمية في القطر الذي يعيش فيه أن يصبح ثنائي اللغة (أو ثلاثي اللغة وإن كان لديه لغتان في مقام لغته الأولى) وذلك باستعمال لغته الأولى بالإضافة إلى واحدة من اللغات الرسمية (حسب رغبته)».

« (ج) أي تغيير للغة الأولى يتم بصورة طوعية وليس قسرا».

من المفيد أن نقارن مقال فلبسون وسكتتاب ـ كنجاس (1995) بإعلان الحقوق اللغوية، والذي سيعرض على الأمم المتحدة، وقد تم التوقيع عليه فعليا في يونيو 1996 في برشلونة وكان على رأس الاجتماع كل من الـ UNESCO و CIEMEN (وهي منظمة مقرها برشلونة متخصصة في قضايا الحقوق اللغوية)، وفيما يلي مقتطف من الاعلان، المادة 3 الذي أورده ارقيمي (1996) (لاحـ كلمة «يمكن» في النقطة 2):

« (ا) يعتبر هذا الاعلان ما يلي جزءا لا يتجزأ من الحقوق الشخصية والتي يمكن أن تمارس في أي ظرف: للإنسان الحق في أن ينال الاعتراف بانتمائه إلى مجموعة لغوية، وله الحق في استعمال لغته للأغراض الخاصة والعامة، وله الحق في استعمال اسمه، وله الحق في تبادل وإنشاء علاقات مع آخرين ممن تعود أصولهم إلى ذات المجموعة اللغوية، وله الحق في أن يحافظ ويطور ثقافته وكل الحقوق اللغوية الأخرى المعترف بها في الميثاق العالمي للحقوق المدنية والسياسية في

16/12/1966 والميثاق العالمي للحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية في ذات التاريخ.

« (2) يعتبر هذا الإعلان أن الحقوق الجماعية للمجموعات اللغوية، بالإضافة إلى الحقوق المعطاه لأعضاء المجموعات اللغوية في الفقرة أعلاه، وحسب ما جاء في الشروط الموضحة في الفقرة 2,2 يمكن أن تشمل الآتي: الحق في تدريس لغاتهم الخاصة وثقافتهم والحق في الحصول على الخدمات الثقافية، والحق في أن تحصل لغتهم وثقافتهم على قدر عال من الظهور في وسائل الاعلام، والحق في مخاطبتهم بلغتهم من قبل الجهات الحكومية وفي العلاقات الاجتماعية/الاقتصادية.

« (3) الحقوق الوارد ذكرها أعلاه للأفراد والجماعات اللغوية ينبغي ألا تعوق قيام علاقات متبادلة بين هؤلاء الأفراد أو الجماعات ومجتمع اللغة المضيفة أو تكاملهم في تلك المجموعة، كما أنه لا يحق لهم أن يلزموا الجماعة المضيفة أو أعضاءها بضرورة استعمال لغتهم في المحافل العامة في المنطقة والاقليم الذي يسود فيه استعمال لغتهم».

إن تعبير «الحقوق التي تحدها عوامل الثقافة والإطار الظرفي» (انظر هاريس 1976 لمعرفة عدد من المعاني الممكنة ولكن غير المقصود هنا) مصطلح لا يستخدم في أدبيات الحقوق اللغوية رغم أنه مفيد للمتخصصين في علم اللغة، كما أن هذا التعبير لم يستعمل أبدا كمقابل للحقوق العالمية. خطرت لي هذه الفكرة لأول مرة عندما كنت أشارك في حلقة لمناقشة الأقليات والمنظور العالمي لحقوق الإنسان اللغوية وذلك ضمن فعاليات اجتماع الـ AAA عام 1944، ناقشت آنا سليا زنتيلا (1997) حقوق الأقليات اللغوية (الأسبانية في بورتريكو)، ثم تبعتها لاحقا إنا دوفيتي التي نادت بحقوق اللغة القومية (اللاتيفانية في لاتفيا) وذلك بأسلوب لا يمكن إغفاله - ويمكن تفهمه - ضد الأقلية الحالية (أقلية روسية). وفكرة أن الحقوق المعطاة (لأحد ما) ربما تكون في ذات الوقت مضادة لشيء آخر، تمت الإشارة إليها في (هامل 1997 ب)، ولقد أشرت إلى أن هناك ادعاءات متناقضة وبدا لي أننا في حاجة إلى إزالة هذا التناقض، لأني كنت أرى أن كلتيهما (زنتيلا ودوفيتي) على حق، ولقد تباحثتا معي وأخبرتاني لاحقا أني كنت مخطئا عندما ذكرت أنهما مختلفتان في الرأي، وأكدتا أنهما لا تختلفان. من هنا واتتني هذه الفكرة، وهي أن الحقوق اللغوية ليست حقوقا عالمية، وأقلقني أن مثل هذه الادعاءات بالعالمية ربما ينسب فقط من أجل إضعاف بعض الحقوق المحتملة خاصة وأن معظم الادعاءات بالحقوق لا يمكن تنفيذها بجلاء في بعض الحالات، وهذا صدى له عرفته من بيانكو «إن الحقوق دائما تتشكل بحسب القدرة العلمية على تنفيذها» (اتصال شخصي عام 1996). بالإضافة إلى ذلك، وكما أوضح نلدي وآخرون (1992)، فإن الواقع في مجال القانون في كندا يشير إلى أن الحقوق اللغوية تعتمد على تسويات سياسية وبالتالي فإن المحاكم تعالج هذا الأمر بشيء من التحفظ أكثر مما هو الحال مع بقية الحقوق الإنسانية الأخرى.

ناقش كورتني كازدن في مكان ما الحدث التالي: إزالة كتابة من سبورة بواسطة أحد الأطفال، فقال إنه ربما يكون ذلك من باب العقوبة، وربما يكون من باب

المكافأة، وربما يكون هذا هو الروتين الطبيعي لحجرة الدراسة التي شهدت الحدث المشار إليه، لكنك حتما لن تفهم حقيقة الأمر إلا إذا فهمت العوامل الثقافية والإطار الظرفي المحيط بالحدث المذكور، وعموما، فإن فكرة العوامل الثقافية والإطار الظرفي المحيط بالأحداث، حيث قد تتباين أهمية الأحداث المتماثلة في الثقافات المختلفة، أو قد تتساوى أهمية الحوادث/الظواهر المختلفة، أمر يتم تجاهله في النقاش حول الحقوق اللغوية، ومن الدراسات الهامة دراسة هامل (1997 أ) «الصراع اللغوي وحقوق الإنسان اللغوية في المكسيك: دراسة في إطار علم اللغة الاجتماعي» حيث يناقش ضرورة ربط حقوق الإنسان اللغوية بالتحليل المستخدم في علم اللغة الاجتماعي، وذلك لأن علم اللغة الاجتماعي لا يأخذ في الاعتبار البنية السطحية للغة فقط وإنما أيضا المخطط والنماذج الثقافية، وهو في ذلك شبيه بنموذج «بناء المقدرة الاتصالية» الذي اقترحه ديل هايم.

وقد أشار، بصورة مقنعة، إلى أن الاعتماد على مفاهيم مستمدة من العالم الغربي عند النظر في قضايا الأقليات الهندية في ساحة القضاء المكسيكي سيكون مثيرا للبلبلة حتى في حالة استخدام اللغة الهندية، إن البنية السطحية للغة ليست أمرا كافيا، ولا أعتقد أن هامل قد قصد أن تكون دراسته رأيا معارضا للحقوق اللغوية العالمية، إلا أن ذلك هو الانطباع الذي تتركه دراسته.

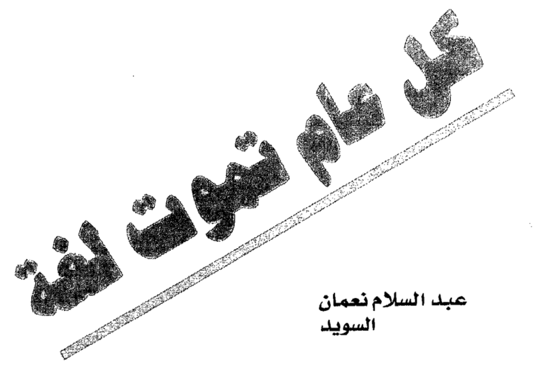
الخاتمة:

ينبغي أن يتبع ما سبق مداخله حول الحقوق اللغوية عن حركة الانجليزية - فقط/الانجليزية + (آدمز وبرنك 1995، كازدن وسنو 1990، كروفورد 1992، جومز جارسيا 1996، لانج 1995، ويلي ولوكس 1996، ونج 1988)، حول الموقف الكندي وحركة كويبك الانفصالية (كورسون وليمي 1996، كولومب 1995، إدواردز 1995)، السياسات اللغوية الاسترالية (بالدوف ولوك 1990، هريمان 1996، لوبيانكو 1987)، حركة الأركتك وسامي (بلوم وآخرون 1992، كولز 1990، كورسون 1995، نوردسك كونتاكت 1993)، وهكذا - أي أن نناقش هنا قضايا الحقوق اللغوية في مواقع بعينها حول العالم، إلا أن المساحة لا تفي للتعرض لكل هذه الاختلافات.

ويرى جوردن (1992)، «إن أعلى تنمية لهذه الثروة من الثقافة اللغوية المدعمة بالتنوع هو شرط أساسي لإقامة مجتمع ديمقراطي يستطيع أن يضمن السلام في هذا المجال الجغرافي/السياسي» (ترجمتي)، يكتب جوردن عن أوروبا، إلا أن هذا الرأي يمكن تعميمه على العالم برمته، إن موضوع الحقوق اللغوية موضوع جديد وهام بالنسبة لنا، لأنه يظهر لنا ممارسات منافية للعدالة في الماضي وفي الحاضر ويبرز لنا استغلال الضعفاء في العالم، وتقع علينا كأكاديميين مسؤولية الفحص الدقيق لطبيعة الحقوق اللغوية وتبعات ذلك.

الهوامش:

1- يوجد في الولايات المتحدة نقص واضح في التعامل الأكاديمي بين متخصصي تعليم اللغة الانجليزية EFL والتعليم ثنائي اللغة BE. فجميع القضايا التي ناقشها ريسينتو وهورنبيرقر كتب عنها في السبعينيات علماء يشتغلون في حقل التعليم ثنائي اللغة، انظر فصل «نموذج الصراع» الذي كتبته في بولستن (1980).



عبد السلام نعمان السويد

مشكلة الترجمة تتمفصل مع أعمق ألغاز الوجود

تنتمي الترجمات إلى الاستعمال الحياتي واليومي، فنحن نشاهد يومياً البرامج التلفزيونية المترجمة ونقرأ الكتب والمقالات المترجمة ونلجأ إلى مساعدة تعليمات الاستعمال المترجمة، وهكذا فإن الكثير من الناس يعتمدون في أعمالهم اليومية على الوثائق المترجمة، ولكن نادرا ما نجد السبب للتأمل في هذه العملية المتميزة فإن القاعدة عندنا هي أنه من البديهي أن الترجمة تحدث وبالتالي فهي ممكنة.

هذا التصور اليومي يناقض بحدة الاهتمام المتزايد بالترجمة والذي يجده المرء في علم وفلسفة عصرنا الراهن وتوضيح ذلك يكمن جزئيا في تنامي التعاون الثقافي المتبادل حيث تتزايد أهمية الترجمة بشكل واضح.

بيدَ أن الجاذبية النظرية التي تمارسها الترجمة على باحثي اليوم تملك تاريخا مطولا وهذا التاريخ مرتبط بعمق بالمشروع الثقافي الإنساني الذي صيغ قبل مائتي عام من قبل شخصيات مثل هردر Herder وهمبولت Humboldt حيث اتخذ علم اللسانيات الحديث صيغته من خلال الفيلولوجيا الكلاسيكية والدراسات المقارنة للغة وحيث بدأ المرء يطرح بجدية السؤال حول المدى الذي تتحكم فيه اللغة بتصورنا عن العالم وحين قال فيتجنشتاين Wittgenstein بعد مرور قرن من الزمن بأن «عالمي هو لغتي» فإنه إنما كان يستند إلى تراث قديم، فهذا «الانقلاب اللغوي» الذي يقرنه المرء غالبا بفلسفة القرن العشرين يمتلك جذورا عميقة ولا تبدو تفرعاته المحتملة بأن لها نهاية.

يفهم المرء ذلك بسهولة: إذا كانت رؤيتنا للإنسان الذي هو مبدئيا نفسه في كل زمان ومكان رؤية كونية فيمكن اعتبار اللغة غطاء يمكننا تغييره بسهولة، ولكن إذا كانت كل لغة حاملة لخبرات وقناعات محددة لثقافة ما وعصر ما ومجموعة ما

الخ .. فالأمر سيختلف ويجب النظر إليه بمنظور آخر.

تظهر الترجمة في وقت واحد مرتبطة بالمسألة التي لا تنضب حول معايشة وفهم التحول التاريخي والثقافي: كيف يمكنني أن أضع نفسي في الآخر؟ كيف يمكن للآخر أن يتموضع فيَّ؟ يفضل المرء في حقل البحث العلمي أن يفترض وجود نظرية حول ماهية هذه الترجمة وإمكانيتها فشرف العلم يكمن في إيجاد النظريات التي يمكنها توضيح كيف ولماذا يحدث شيء من داخل شيء يعتبر أكثر أساسية، ولكن لامتلاك نظرية عن شيء ما يجب على المرء أولا أن يعرف ما هو هذا الشيء والمشكلة مع الترجمة هي أننا لا نعرف تماما ما هي. نحن نعرف كيف يفعل المرء ونرى بأنها ممكنة ولكن لا نعرف ما هي الترجمة. ومثل عملية التفكير نفسها فإن الترجمة هي شيء تسمح لنا قدرتنا اللغوية بممارسته عفويا ودونما تروٍّ (بشرط أن نمتلك تماما لغة أخرى غير اللغة الأم). إمكانية التنقل من لغة إلى أخرى هي طبيعية مثلها في ذلك مثل القدرة على فهم شيء ما - أي شيء على الإطلاق - ولهذا فهي مثلها غير مفهومة.

إن فرضية عدم وجود نظرية محكمة حول الترجمة مأخوذة من عمل يعتبر أكثر الأعمال طموحا وشمولية في هذا المجال ألا وهو كتاب جورج ستاينر «ما بعد بابل» أوجه اللغة والترجمة After Babel. Aspects of Language & Translation لقد ظهرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام 1975 وقد أصبح واحدا من الأعمال الكلاسيكية المعاصرة، وقد ظهرت منه قبل عدة سنوات نسخة موسعة وإلى حد ما معدلة . دراسة ستاينر هي فريدة من نوعها وهذا الفرادة نابعة من موسوعية الكاتب الفذة، فمصادر البحث تمتد من دراسات في المنطق الرياضي وحول علم الأعصاب وعلم النفس الحديث وإلى علم اللغة الكلاسيكي والإشارات والأمثلة مأخوذة من اللغات الثماني المختلفة التي يتقنها.

في مقدمة الطبعة الثانية يأسف ستاينر بأن الكتاب يذكر غالبا بوصفه مرجعا وفي الوقت نادرا ما يتم الاستشهاد به. يبدو أنه كتاب لا يدري هذا الفرع من المعرفة (علم اللسانيات) تماما ماذا يفعل به بيد أن الحقيقة أنه لا غرابة في ذلك فالمستوى الثقافي الرهيب للكتاب والتعدد اللغوي فيه يصبحان في النهاية أمرا متعباً لمن يبحث عن أجوبة على أسئلة أكثر تحديدا. من النقاط التي تبرز أصالة الكتاب أنه مغطى بمسائل حاسمة ولكن وعلى الأغلب فإن الأكثر إثارة فيه هو شكه المبرر نظريا بإمكانية إيجاد نظرية محكمة عن الترجمة، فبحسب ستاينر لا يمكن في النهاية عزل مسألة ماهية الترجمة عن ماهية اللغة على الإطلاق وبالتالي عن ماهية كون المرء إنسانا وكائنا ثقافيا، وبهذا الشكل تمهد مشكلة الترجمة عنده طريقا تقود لا محالة إلى أعمق ألغاز الوجود.

نقطة الانطلاق في دراسة ستاينر هي الحقيقة الفريدة بأن الانسانية في مسيرة وجودها قد نجحت في إبداع مثل هذا الكم الهائل من اللغات. لا تستطيع أية من التعاليم المتضمنة في نظرية الارتقاء ولا أية نظرية عن الأساس البيولوجي للغة أن توضح لماذا توزع الناس - مثلما في أسطورة الخلق عن برج بابل - في لغات عديدة ومختلفة. لايستطيع أحد أن يقول على وجه التحديد كم وجد ويوجد من اللغات ونحن لا نعرف العديد منها ولن

يمكننا معرفة شيء عنها وفي الحقيقة فإننا لا نعرف عدد اللغات التي يجري التكلم بها الآن على وجه الأرض ويعتقد المرء أن العدد هو حوالي خمسة آلاف. كل سنة تنقرض العديد من اللغات، ومثل الأنواع البيولوجية فإنها تفنى في نسيان الأرض.

هذا التشتت اللغوي الذي يؤدي بالدرجة الاولى إلى ظهور الحاجة إلى الترجمة والترجمة نفسها هما بالنسبة لستاينر وجهان لعملة واحدة؛ وعلى وجه التحديد قدرة الإنسان ورغبته في تجاوز نفسه دائما، في تجاوز الحقيقي، في خلق عوالم جديدة لنفسه بالكلمات وبذلك فإن الترجمة هي ظاهرة تتجه نحو عملية الانهماك الجارية باستمرار والتي في الوقت نفسه يوسع الإنسان ويحفظ من خلالها هويته اللغوية والثقافية.

من خلال مثل هذه الرؤية لا يبدو ثمة فارق جوهري بين الترجمة من لغات مختلفة والترجمة في إطار لغة واحدة فثمة في كل عملية من الاتصال اللغوي عنصر من الترجمة. الحالة المشابهة هي شخصان متقاربان ثقافيا ويملكان معرفة عميقة بالخلفية الثقافية لبعضهما بعضا بينما يشترط بين شخصين من طبقتين اجتماعيتين مختلفتين أو من جيلين مختلفين ويمتلكان اللغة نفسها عنصر من عناصر الترجمة. حين يتعلق الأمر بالأدب القديم في لغة ما فمن الجلي أننا نضطر أحيانا إلى استخدام أدوات المترجم كالمعجمات والقواميس، ولنا في الشعر الجاهلي أوضح مثال على ذلك.

يمكن للمرء أن يؤكد بأن ستاينر لايضع حدودا بين الترجمة والشرح. إن شرح نص أو رسالة (خطاب) هو شيء وترجمتهما شيء آخر بيد أن ستاينر وعلى العكس يشير إلى نقطة مهمة قد تغيب عن الأذهان للوهلة الأوى، فلو دققنا النظر لوجدنا أنه لايمكننا تحديد الحد الفاصل بين الشرح والترجمة. فشرح وفهم شيء إنما هو ترجمته إلى لغتنا ومفرداتنا الخاصة بنا وعلى العكس فإن خيار ترجمة مايتضمن خيار شرح ما يجري ترجمته.

بالرغم من أن النقاش حول الترجمة احتدم وتطور خلال المائتي سنة الماضيتين إلا أن الإنسان قد فكر وتأمل في الترجمة منذ الإغريق القدماء وخلال هذه الفترة الطويلة من الزمن يمكن للمرء أن يميز مجازات معينة تتكرر باستمرار ومنها النزوع إلى تقسيم المشكلة إلى قسم من المفترض أنه تافه وهو يمس ترجمات «عادية» وقسم أعمق يمس النصوص القانونية المقدسة كالعهدين القديم والجديد وهو ميروس وأفلاطون.. الخ وكذلك النصوص الأدبية والشعرية بشكل عام. يجد المرء قبل كل شيء في النقاش حول النصوص الأدبية والشعرية التمييز المتكرر الظهور بين ترجمة تتعهد (الحرف) وأخرى ترعى (الروح) أن لا تكون الأولى التي هي بوضوح ترجمة دقيقة ولكنها مضللة فيما يتعلق بالمعنى وافية فهذا هو أمر متفق عليه ولكن السؤال يبقى يطرح نفسه وهو كيف يمكن إنجاز الترجمة الأمينة للروح وبالتحديد حين يبدو أن الأمر يتطلب في بعض الحالات المعينة ابتعادا جذريا عن الحرفية وفي هذا الحقل لاتوجد أية قواعد أو قوانين وإنما مجرد كمية من البدائل المجربة عبر التاريخ لا يمكن تقديرها.

كان العديد من الذين اهتموا بالترجمة يملكون الحلم بتعقب اللغة الكونية الضائعة. على طول هذا الطريق يجد المرء قبلانيين(١) وفلاسفة عقلانيين مثلما يجد باحثي لغات معاصرين . عند ستاينر

الجدال الموجه نحو شومسكي والنحو (القواعد) المولد والذي يحاول الإبقاء على الحلم بوجوب وجود نوع من لغة مشتركة مرهونة وراثيا يمتلكها كل واحد منا دون أن ندري شيئا عنها على قيد الحياة.

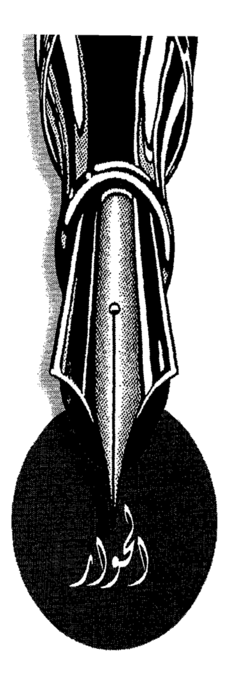
يشير ستاينر كذلك وبحق إلى الغياب المدهش للمعارف اللغوية لدى العديد من الباحثين في حقل اللغة وفلاسفة اللغة في أيامنا هذه. تجري المناقشة بإنكليزية قياسية تتقزم اللغات الغريبة عنها إلى جمل بلهاء مثل «إنها تمطر» يتطلب التمكن من فهم وسع المشكلة تجربة أصيلة من ماهية التحرك عبر اللغات والثقافات وستاينر قد منح هذه التجربة مجانا فلقد ولد في بيئة ثلاثية اللغة. يمكن للمرء بشكل عام أن يقوم بأن الكثير مما يجري اليوم في حقل نظرية الترجمة والثقافة ومما هو أكثر إثارة يصدر من أناس يحملون في أعماقهم عدة منافع ثقافية ولغوية فالحدود لا تصبح واضحة المعالم إلا بعد أن يجري التنقل بينها ذهابا وإيابا.

نقطة الانطلاق الطبيعية لمناقشة ما حول الترجمة هي أنها شيء جيد فمن خلال الترجمة يصبح ما قيل أو ما كتب متاحا وفي متناول مستقبلين جدد وما المترجم إلا وسيط، واحد يقوم تماما بالنقل كما تعني الكلمة اللاتينية Translator ولكن أيضا وكما جرى التعبير عنه في العبارة الإيطالية الشهيرة : المترجم خائن Traduttore Traditore خيانة الترجمة هذه يمكن أن تفسر بأشكال مختلفة والشكل الأكثر اعتيادا هو كونها بمثابة حكم على إمكانية الترجمة فترجمة شيء ما هو بالضرورة خيانة لمعنى الروح، بيد أنها يمكن أن تقرأ على ضوء معنى أخلاقي أكثر تعقيدا نظرا إلى أن العملية نفسها، أي نقل شيء ما عبر الحدود هو خيانة بحق الشخص أو الثقافة أو النظام العقائدي الذي ابتدع هذا الشيء فالعالم بحسب الأسطورة اليهودية القديمة سيغرق في الظلام في اليوم الذي يصبح فيه العهد القديم (التوراة) متاحا باليونانية، والفكر اليوناني بحسب هيدجر قد تقزم بلاشك حين ترجم إلى اللاتينية.

إن مثل هذه الكره للترجمة مثله في ذلك مثل شرط القابلية للترجمة نفسه ليس بتصور عتيق الطراز أسطوري وإنما على العكس يمكن للمرء أن يؤكد مع ستاينر بأن الكثير من أهم الأعمال الأدبية الحديثة منذ مالا رميه قد جاهد بوعي من أجل نوع من الفردانية غير القابلة للترجمة إنسانيا مثلما ثقافيا، من خلال العمل بعكس التيار السائد والاستعمال المتعارف عليه للغة. يجب أخذ هذه الحقيقة في الحسبان حين يتحدث المرء عن استحالة اللغات الخاصة أو يؤكد بأن كل المعنى يجب أن يكون ظاهريا قابلا للبيان علنا.

المعنى اللغوي هو في الوقت نفسه عام وخاص، عمومي وفردي وهذا بالتحديد ما يجعل الترجمة مغامرة محفوفة بالمخاطر. لا يوجد أي حل جاهز أو دليل أجوبة لما يشكل ترجمة «حقيقية» مثلما لا يوجد وصف نهائي وقاطع لماهية لغة ما وعلاقات المعاني فيها. كل ترجمة وكل نقل واقتباس لشيء غريب إلى اللغة الخاصة بنا يغير هذه اللغة أيضا فإن نسيج اللغة متغير ومزاجي.

(١) **القبلانيين** : نسبة إلى القبلانية وهي فلسفة سرية عند أحبار اليهود وبعض نصارى العصر الوسيط، مبنية على تفسير الكتاب المقدس تفسيرا صوفيا.



■ مع الباحث الألماني د.بيتر بنشتيد د. ظافر يوسف

حوار:

الازدواجية اللغوية ظاهرة موجودة في كل اللغات

حوار مع الباحث الألماني بيتر بنشتيد حول أطلس اللهجات العربية في سورية

أجرى الحوار: د. ظافر يوسف
(إرلنغن - ألمانيا)

على هامش حفل الاستقبال الذي أقامته جامعة إرلنغن - نورنبرغ في ألمانيا للباحث الألماني المعروف بيتر بنشتيد بمناسبة صدور عمله الضخم (أطلس اللغات واللهجات العربية في سورية) كان لنا معه هذا اللقاء.

● هل لكم أن تحدثونا عن العمل الذي قمتم به في هذا الأطلس اللغوي؟

- لقد قمت بهذا العمل خلال إقامتي في سورية بين عامي 1985 - 1990 إلى جانب عملي كأستاذ للغة الألمانية في كلية الآداب بجامعة حلب. أما ما يتعلق بجمع المعطيات والمواد اللغوية فقد ساعدني فيها طلاب الكلية وبعض الأصدقاء السوريين، وقد استغرقت مدة البحث الميداني في القطر خمس سنوات لتبدأ بعدها المرحلة الثانية وهي مرحلة تحضير المعطيات والمواد اللغوية ورسم الخرائط بالحاسوب وقد استغرقت هذه المرحلة خمس سنوات أخرى أيضا وكانت صعبة للغاية، حيث عمدت في هذا الأطلس اللغوي إلى وضع خرائط كبيرة شاملة لجميع المناطق السورية بلغ عددها أكثر من 520 خريطة تتوزع على 1037 صفحة، وحددت عليها

الاختلافات في نطق الأصوات والحركات، والتطورات التي طرأت على الصيغ الصرفية ومفردات الثروة اللغوية، طبعا بعد أن أجريت رصدا شاملا للهجات والمجموعات اللغوية الموجودة في جميع المناطق والقرى السورية، وبماذا تتميز عن بعضها البعض.

● ما أهم النتائج التي توصلتم إليها في هذا العمل الكبير؟ وكم لهجة أو مجموعة لهجوية يوجد في سورية؟ وما أهم الفروق الأساسية بين هذه اللهجات أو المجموعات اللهجوية؟

- إن التنوع اللهجي في سورية أهم مما يتصوره المختصون باللهجات الشامية، وقد اكتشفنا الكثير من اللهجات الجديدة أو استطعنا أن نصف لهجات لم تكن معروفة إلا من خلال بعض الملاحظات البسيطة حولها. وقد تبين لنا من هذا البحث أن سورية هي ملتقى اللهجات فعلا، فهناك ست مجموعات لهجية أذكر منها على سبيل المثال مجموعة اللهجات الشامية الحضرية، وهي تشمل في الواقع بالإضافة إلى لهجات سورية اللهجات اللبنانية أيضا وجزءا من اللهجات الفلسطينية، ويتفرع عن هذه المجموعة الكبيرة حوالي 25 لهجة في سورية فقط. ويأتي بعدها مجموعة كبيرة ثانية تشمل مجموعة اللهجات البدوية التي تربط سورية بالسعودية والأردن والعراق. أما المجموعة الثالثة فهي لهجات حوران التي تشبه جدا اللهجات الفلسطينية الريفية، والعنصر البدوي فيها واضح، وهناك مجموعات صغيرة مردها إلى الطبقة العربية الأولى في المنطقة، أعني العرب الذين استوطنوا في البلاد قبل الإسلام، حيث توجد هذه اللهجات في المنطقة الممتدة ما بين (القريتين) و(القامشلي)، وبعضها يخص اللهجات العربية الأناضولية كلهجة مدينة (ماردين)، وبعضها مختلط باللهجات البدوية كلهجة مدينة (دير الزور). أما الفروق الأساسية بين هذه اللهجات فيحتاج توضيحها إلى محاضرة كاملة، وأشير مثلا إلى أن الفارق الحاسم بين لهجات الحضر ولهجات البدو على المستوى الصوتي يكمن في طريقة نطق حرفي القاف والكاف وطريقة نطق حرف الغين عند (الشوايا). وتختص اللهجات البدوية بأنها مازالت تحتفظ بالتمييز بين المذكر والمؤنث عند جمع الأفعال والضمائر مثلا في قولهم (هُمَّ) و(هِنَّ) على العكس من أغلب اللهجات الحضرية التي تستعمل (هنَّ) كلاهما، ولكني أستطيع أن أريح هؤلاء وأقول لهم هذا ليس استعمالا خاطئا للمؤنث في العربية، وإنما بتأثير الصيغتين الآراميتين (هنّون) للمذكر و(هنّين) للمؤنث.

● بماذا تعللون سبب هذا التنوع الكبير في اللهجات العربية واختلاف النطق بين منطقة وأخرى؟

- طبعا يجب ألا ننسى أن العرب القدماء كانوا ينطقون بلهجات مختلفة، وهذا أمر معروف فقد كانت هناك في عصر سيبويه لهجات فصيحة ولهجات قريبة جدا من الفصحى وأخر بعيدة عنها كالحميرية أو لهجة الأنباط. ومن عوامل هذا التنوع اللهجي البعد الزمني بين عصر الفتوحات وعصرنا هذا، أي أن هناك أكثر من ثلاثة عشر قرنا. ومن المعروف أن اللغات واللهجات تتغير بمرور الزمن، فلا يفهم الإنجليز مثلا ولا الألمان اليوم نصوص لغتيهما القديمتين التي كتبت في القرن التاسع الميلادي. ومن عناصر التغيير اللغوي (الاستهلاك الصوتي) وهو عبارة عن اختصار الكلمات المستعملة بكثرة،

وهذا ما ينتج عنه اختلافات محلية كثيرة حسب المناطق، وأذكر على سبيل المثال تعبير (أي شيء هو) الذي أصبح يلفظ (أشو، شُو، شنو، شنُوَ.. إلخ). ومن هذه العوامل اختلاط قبائل العرب ببعضها البعض، واحتكاك البدو بالحضر وهجرات القبائل ووجود مراحل مختلفة للتعريب والاختلاط بشعوب مختلفة كالآراميين والأقباط والبربر، وكذلك وجود بيئات مختلفة أعني مناطق تسهل الاتصالات اللغوية والابتداع اللغوي ومناطق أخرى تصعبها، كما أن هناك تأثيرا للغات الأخرى كالتركية والفارسية والفرنسية والإيطالية والإنجليزية.. إلخ، يختلف دوره حسب المناطق، وخير مثال على ذلك هو كلمة (قرادس) لحيوان بحري، وهي كلمة يونانية في الأصل، أما المصريون والمغاربة فيستعملون كلمة (قنبري) الإيطالية الأصل.

ويجب ألا ننسى أن المعجم العربي الفصيح ليس معجم قبيلة عربية واحدة، بل معجم قبائل العرب أجمعهم، وهو يتضمن ما جمع القدماء منها، ولذلك فإن هذا المعجم يحتوي على الكثير من الألفاظ المترادفة، وتظهر هذه المترادفات في يومنا هذا على مستوى اللهجات المعاصرة كألفاظ محلية مختلفة، وخير مثال على هذا الأفعال (نزل، انحدر، هبط)، فيستعمل الحضر وسكان المدن في سورية الفعل (نزل)، ويستعمل البدو المستقرون الفعل (انحدر) من جهة أخرى، أما التوانسة فيستعملون الفعل (هبط)، وكذلك مثال لفظ (الأنف) الذي له مترادفات كثيرة تستعمل في أرجاء البلاد المختلفة مثل (الخشم) و(الخطم) و(المنخر) وغيرها.

● **ما الصعوبات التي واجهتكم أثناء العمل في هذا الأطلس اللغوي؟**

- في البداية كان هناك صعوبة في فهم المصطلحات الريفية والبدوية، ولكني أعرف الآن تماما ماذا يعني (المرياع) و(الحائل) و(الرغث).. الخ.

أما ما يتعلق بالبحث الميداني نفسه فلم أواجه فيه أية صعوبة أو عقبة تذكر، خاصة من جهة الدوائر الحكومية والمواطنين، وإنما على العكس فقد حصلت على الموافقة اللازمة بسهولة، وسهل الناس الذين تعاملت معهم مهمتي أيضا، واستقبلوني بالمحبة وأكرموني حتى بذبح الخرفان، وأقول بدون مجاملة: إن الجو العلمي في سورية إيجابي جدا بالنسبة للأبحاث مهما كان نوعها واختصاصها.

● **بحكم تخصصكم في اللهجات العربية، كيف تنظرون إلى واقع اللغة العربية الفصحى؟ وهل تجدون في اتساع الهوة بين اللغة الفصحى واللهجات العامية خطرا يهدد اللغة الفصحى؟ وما برأيكم أقرب اللهجات العربية إلى اللغة الفصحى؟**

- أنتهز فرصة طرح هذا السؤال لإزالة تحيز مسبق أو لحل عقدة معروفة، وأعني بها، أن الأبحاث عن اللهجات مضرة باللغة الفصحى، وموجهة ضد وحدة اللغة، ومشجعة على استعمال العامية.. ولكن ما مقدار مصداقية هذا الكلام؟ للإجابة عن هذا التساؤل أقول إنه يتوجب علينا أن ننظر إلى العلاقة بين اللغة الفصحى وبين العامية بروح العلم والموضوعية.

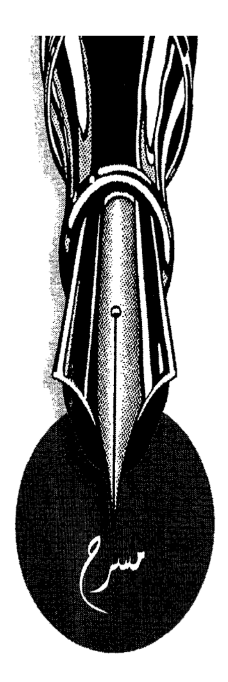
إن اللهجات في العالم كله هي حسب رأي المختصين (ضروب محلية) للغة الرسمية أو النموذجية أو الفصحى، ولهذا فإن نطاقها محدود، وهي لا تصلح للاستعمال خارج المناطق التي تستخدم فيها، ولا تصلح لكتابة كتاب علمي يرغب

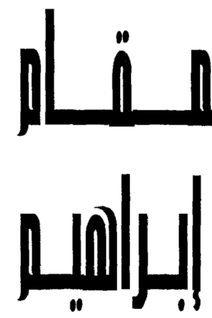
الجميع في فهمه، كما أن نطاق استخدام العامية محدود على مستوى المناسبات أيضا، ولذلك فإنني لا أرى أية فائدة في اتساع مجالها، وأؤكد أنه لولا وجود لغة رسمية نموذجية مشتركة في أي بلد كان، لما استطاع أفراده أن يفهموا بعضهم البعض. ولكن هذا لا يمنع من أن تكون اللهجات مادة لغوية غنية قابلة للبحث العلمي، لأننا نستطيع عن طريقها أن نفهم الكثير عن تاريخ هذه اللغة مثل التغييرات الصوتية والصرفية والدلالية فيها والاتصالات بين الشعوب.. إلخ، كما أننا نستطيع على المستوى العربي أن نفهم من دراستها شيئا عن تعريف الأقطار العربية المختلفة، وأحيانا في حال عدم وجود وثائق تاريخية يساعدنا تحليل الكلام في البحث عن أصل قرية أو مدينة أو منطقة معينة. وتبين لنا الأطالس اللغوية بصفة خاصة أنه لا يوجد حد فاصل بين منطقة لهجية وأخرى بل هناك مناطق انتقالية ليس في قطر واحد فقط، وإنما بين قطر عربي وآخر.

أما الازدواجية اللغوية العربية في رأيي فالمشكلة الأساسية فيها ليست الهوة بين الفصحى والعامية، بل الأمية، صحيح أن هناك فارقا هاما بين وجهي هذه اللغة، ولكن هناك مستويات انتقالية مختلفة كالعربية المتوسطة. ولا يكمن حل مسألة الازدواجية اللغوية بتبسيط اللغة الفصحى وإنما بالتعليم وطرائقه، لأن من يقرأ كل يوم باللغة الفصحى ومن يسمع بها برامج التلفزيون وأفلام السينما لن يجد بالتأكيد صعوبة في اتقان هذه اللغة ولن يعاني من حالة الازدواجية هذه. وعلى كل حال فإنه لا توجد في العالم لغة بمستوى لغوي واحد. لأن ظاهرة الازدواجية اللغوية موجودة في سويسرا عند الناطقين بالألمانية وفي الكثير من مناطق ألمانيا أيضا، ولكن الناس عندنا لا يعانون من حالة الازدواجية هذه، لأن هناك فارقا بين الازدواجيتين العربية والألمانية، فلا نعرف نحن مثلا ظاهرة المسلسل المصري ولا الأفلام الأجنبية بدون ترجمة شفهية، فكل مجالات السينما والتلفزة مع مسلسلاتها محجوزة عندنا للغة الألمانية الفصحى وتؤدى بها.

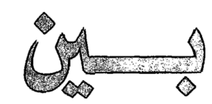
أما بالنسبة إلى الشق الثاني من سؤالكم فإنه يلاحظ العكس من خلال دراسة اللهجات أي تهديد الفصحى للهجات ومحاولة تفصيح العامية خاصة على مستوى المعجم والتعبير حيث نلاحظ عملية الارتقاء باللهجات واندثار الغريب أو ما يعتبر شاذا أو مضحكا عند الجميع، فمن هذا مثلا بعض الألفاظ الغريبة لحرف الجيم في (السخنة) و(تدمر) و(القلمون). أما ما يتعلق بأقرب اللهجات العربية إلى اللغة الفصحى فيصعب الجواب على هذه النقطة، وأكتفي بالإشارة إلى أن لهجات المشرق العربي أسهل على الفهم من لهجات المغرب العربي التي تغير النطق تماما، وحيث تنافس الفرنسية العربية. وبالنسبة إلى الصرف العربي فأعتقد أن اليمن أكثر احتفاظا بالقديم، فهناك مناطق مازال يقول فيها الأميون مثلا (متى أتيت؟) بالتاء الأخيرة المفتوحة أو (خمس بنات) بالتنوين. أما في سورية فأعطي امتيازا لأهل (البوكمال) و(الخاتونية) و(دير الزور) و(المعضمية: وهي قرية في شمال مدينة دمشق) لاحتفاظهم في لغتهم العامية بالتاء المضمومة في ضمير المتكلم المفرد في الفعل الماضي، كقولهم (كَتَبتُ) و(قُلتُ).. إلخ.

● شكرا جزيلا على تفضلكم بالإجابة عن هذه الأسئلة.


مسرح



مقام إبراهيم وصفية أسطورة الحب العربية المعاصرة



بين الأسطورة المقدسة والحكاية العربية

● د. وانيس باندك

تمتاز مسرحية «مقام إبراهيم وصفية» للكاتب العربي السوري وليد إخلاصي بأنها تقوم بفضح علاقات مجتمع تسيطر عليه عقلية متخلفة وظلامية وذلك بُعيد استقلال سورية بفترة وجيزة، أي آواخر الأربعينيات.

تبدو الحكاية للوهلة الأولى بأنها مجرد قصة حب بين إبراهيم وصفية ومحاولة المجتمع المتصلب لإجهاض هذا الحب، لأنه يتنافى مع منطقه الغيبي وقوانينه المتخلفة التي ينسبها لمفهوم الدين والإخلاص. لكن محاور المسرحية تتطور لتكشف استغلال طبقة طفيلية لمجتمع كامل يرزح تحت وطأة

الأعـيـان والمتنفـذين/ أبو الروس ـ أبو الكيف/ وأعـوانهم/ المسـاعـد أكـرم ـ المختار/.

يخـتـار إخـلاصـي حـالة من الحب الاسـتـثنائي ويضـعـهـا ضـمن شـروط اجتماعية تتحكم فيها التقاليد، حيث يخترق من خلالها ذلك الإرث المتخلف فيخلق لنا لوحة هائلة من التناقضات، التي تتحكم في مثل هذه المجتمعات.

وتتقاطع قصة الحب النقية مع مظاهر سياسية فإخلاصي يشير إلى فترة أواخر الأربعينيات في سوريا، ويصور لنا بعض تلك المظاهر.

نلاحظ في المشـهد الثـاني من القسم الثاني مظاهر الاستعداد للحملة الانتخابية. لنقرأ الحوارات التالية:

أبو الروس: «الشيخ صالح دوما معنا»

أبو الكيف: «وصوته لحزبنا»

صالح: «الانتخابات مازالت بعيدة»

أبو الروس: «نريد نفسك معنا ياشيخ صالح»(١)

نلاحظ عبر هذا الحوار أن الشيخ صالح ليس معهم في حملتهم الانتخابية لصالح الحزب الحاكم. كذلك يرفض صالح إعطاء ابنته لأبي الروس فـهـو، إذن، ليس تابعـا لهم. لقد وجدوا أن أفضل طريقة للضغط عليه هي كشفهم عن علاقة إبراهيم بصفية، مستخدمين هبلة كشاهد على ذلك.

ونلاحظ في المشهد الخامس من القسم الثاني الوسائل القذرة التي يتبعونها في حـملتـهم الانتـخـابيـة وذلك لتـحـقـيق أغراضهم. فلنقرأ هذه الحوارات:

المختار: «حزبنا سيكتسح الموقف»

أبو الروس: «ومن يجرؤ على قول شيء آخر»

أبو الكيف: «نقطع رأس من يخون»(2)

إن إخـلاصي بـاعـتـقـادنا لا يريد من مسـرحيتـه الكشف عن الطبيعة الفاسدة للنظام السياسي ونفاق الوجهاء والمتنفذين وإدانتهم فقط. بل يريد أيضا استخلاص حكمة في مـأثرة الحب ضـمن شـروط اجتماعية وسياسية معينة وهو بذلك يحكي عن الماضي ويستمر في الحاضر. ليخلق أسطورة الحب المعاصر، ويجعل من إبراهيم وصـفـيـة رمـزا للحب والنقـاء والتضحية يستمر في وجدان الناس الذين يتخذون من مقام إبراهيم وصفية مزارا للمباركة وتطهيرا للنفس.

إن مثل هذا الموضع اقتضى من الكاتب أن يعتمد على عناصر فنية من التراث والبيئة الشعبية كالأناشيد الدينية والأغاني التي تؤديها المجموعة مصاحبة المنشد. وكذلك خيال الظل والكثير من الشعائر والطقوس.

البناء الدرامي للنص

يعتمد إخلاصي في بناء المسرحية على عناصر متنوعة وكثيرة ومعقدة. منها الطقوس المتجلية في الأناشيد والأغاني الدينيـة، ومـسـرح الظل، فـالأسطورة والحكاية المأخوذة من الواقع.

وقد بنى تركيبه المسرحي على مبدأ التماهي ومبدأ اللعب. فالراوي ومجموعة الإنشاد والتمثيل يخلقون ذلك الانتقال من اللعب والمسـرحـة حيث الخطاب المباشـر للراوي وتوجـيـهـاته للمـمـثلين مع التحضيرات للانتقال إلى الإيهام بالواقع واندمـاج الشـخـصـيـات بالأدوار. إن هذا التناغم بين مبدأ اللعب البريختي، ومبدأ تماهي الشـخـصـيـات يتوازى مع الحبكة الدرامـيـة للحكاية الواقـعـيـة ومـغـزى الأسطورة المقدسة لإبراهيم وابنه اسحق. فقد قسم إخلاصي المسرحية إلى مقدمة

وقسمين: في المقدمة تتحاور المجموعة مع المنشد في تلاوة جزء من السيرة النبوية تستدعي المأثور الديني والشعائري. ويشتد ذلك عند إقامة ذكر قبيل وصول الحجاج ومع تداخل الشخصيات وخيال الظل الذي يستدعي أسطورة افتداء الذبح الذي قام به النبي إبراهيم. يكون إخلاصي قد خلق لنا دراما طقسية. وتنتهي المقدمة بخطاب للراوي وهو تضامن تام مع قصة حب إبراهيم وصفية.

إن المشهد الأول من القسم الأول هو كشف للمشاعر والحب بين إبراهيم وصفية، لكن وجود هبلة في نفس المكان متجسسا عليهما، يثير إشكالا سيحدث فيما بعد.

في المشهد الثاني يعرض إخلاصي خلفيات الشخصيات ضمن جو عام. ويبدأ الفعل الدرامي عندما يتم الصراع بين (أبو الروس) و(أبو الكيف) حول صفية. ولكن سرعان ما يهدأ هذا الصراع عندما ينتصر أبو الروس على (أبو الكيف) ويصبح من حقه الزواج من صفية ولكن هبلة يثير (أبو الروس) عندما يعلق على ذلك، دون الإفصاح عن علاقة إبراهيم وصفية.

إن هبلة يخلق حالة من الشك عند أبو الروس جعلته يثور ويغضب كثيرا. لكن التوتر الدرامي يبدأ عندما يفضح هبلة علاقة إبراهيم بصفية. وعندما يواجه صالح بفضيحة ابنته يصل التوتر إلى ذروته. ويهدأ التوتر عندما يتبين أثناء كشف نساء الحي على صفية بأنها عذراء ويتصاعد الفعل مرة أخرى عندما تعلن صفية تمسكها بحب إبراهيم أمام الجميع، فيقرر الشيخ صالح قتلها. ويشتد التوتر إلى أعلى مراحله عندما يرفع الشيخ صالح سكينه ليقتلها. ولكن إبراهيم يصل في اللحظة الحاسمة وينقذ صفية من الذبح. فيهدأ التوتر الدرامي.

وعندما يعلم أبو الروس عن طريق هبلة أن إبراهيم وصفية يقيمان في المقام وأن الشيخ صالح لم يقتل ابنته. بل بارك زواجها من إبراهيم يعود التوتر من جديد ولا يخفت إلا بعد قتلهما وتحول المقام إلى مزار.

نلاحظ أن إخلاصي قد جعل للمسرحية تسلسلا منطقيا بتتابع المشاهد وخلق في داخل كل مشهد صراعا يشتد ويخفت ليبدأ مشهد آخر على نفس الإيقاع مما أعطى للنص تلك الجاذبية الخاصة. ويمكننا اعتبار المسرحية ضمن النسق التقليدي للمسرح. فهي تعتمد على تقديم الشخصيات ـ العقدة ـ الحل. رغم أنها تتخلى عن هذا النسق في خرقها للإيهام بالواقع عن طريق الراوي ومجموعة الإنشاد والمنشد. وهي بذلك تقترب من المسرح الملحمي. وتشبع الفضاء المسرحي بعناصر درامية من التراث الإسلامي وخيال الظل ومأثرة الأسطورة المقدسة. كل ذلك خلق إيقاعا متماسكا ومنظما ومتناوبا ما بين اللعب والإيهام وبين الأسطورة المقدسة والحكاية العربية وأسطورة الحب المعاصرة.

المسرحية بين الأسطورة المقدسة والحكاية العربية

يعرض إخلاصي في بداية المسرحية أسطورة إبراهيم وابنه اسحق في جو من الطقوس والشعائر والعناصر الدينية. كما يماثل في النهاية، بين الأسطورة المقدسة وأسطورة الحب الواقعية والتي صنعها على أرضيتها. تقول الأسطورة المقدسة حسب الكتاب المقدس: «فلما أتيا إلى الموضع الذي قال له الله بنى هنالك إبراهيم المذبح

ورتب الحطب وربط إسحق ابنه ووضعه على المذبح فوق الحطب. ثم مد إبراهيم يده وأخذ السكين ليذبح ابنه. فناداه ملاك الرب من السماء وقال إبراهيم إبراهيم. فقال هاأنذا. فقال لا تمد يدك إلى الغلام ولا تفعل به شيئا. لأني الآن علمت أنك خائف الله فلم تمسك ابنك وحيدك عني. فرفع إبراهيم عينيه ونظر وإذا كبش وراءه ممسكا في الغابة بقرنيه. فذهب إبراهيم وأخذ الكبش وأصعده محرقة عوضا عن ابنه»(3).

وإذا قمنا بمقارنة بسيطة بين الأسطورة والمسرحية نلاحظ أوجه التشابه الكثيرة ما بينهما.

فإبراهيم وصالح تقيان ومكرسان وقتهما لخدمة الرب. إبراهيم يستجيب لنداء الرب كي يضمن بابنه، وكذلك يفعل صالح مستجيبا لطلب الزعماء بقتل صفية وكلاهما يقودان أولادهما إلى الأماكن المقدسة وكلاهما يترددان في القتل إلى أن يسمع إبراهيم نداء الرب بأن يترك ابنه فيفعل مستجيبا لنداء الرب. وكذلك صالح يأتيه إبراهيم في اللحظة الحرجة ويستجيب لنداء الحب.

وكلاهما أيضا يفديانهما بقتل حيوانات بدلا عنهما. وبذلك ينالان القداسة. وإذا كانت النهاية متطابقة ما بين المسرحية والأسطورة فإننا نلاحظ أيضا أوجه الاختلاف بينهما.

إن إبراهيم يضحي بابنه الوحيد كي يثبت ولاءه لله، وهو بذلك يخضع للامتحان. لينال في النهاية براءة الخوف والولاء لله، وهو يفعل ذلك ليس مكرها. أما صالح فيستجيب للقيم الموروثة السائدة التي تضغط عليه. إن هيكلية النظام الاجتماعي المتخلفة هي التي تدفعه لقتل ابنته كي ينال براءة الشرف بغسل العار.

وإذا كان فعلا سيقتلها فسيقتلها مكرها. كي لا يقع في صراع مع المجتمع الذي هو الأقوى. ويبقى الاختلاف الأهم بين الأسطورة والمسرحية. فالأسطورة تقدم المغزى الأخلاقي في العلاقة بين الإله والفرد. بينما المسرحية تطرح العلاقة بين الفرد والمجتمع على أرضية وقائع اجتماعية. فإبراهيم يستجيب لنداء الرب لأنه يجد مصلحته في ذلك، حتى لو كان الضحية ابنه الوحيد، لكي لا يدخل في صراع مع الله.

أما صالح فيستجيب وينحاز لأسطورة الحب، رغم معرفته أنه سيدخل في صراع مع المجتمع. ثم إن القوانين الإلهية مؤجلة لساعة الحساب. أما القوانين الاجتماعية فهي مباشرة وقاسية كما حدث في المسرحية. فقد قام الزعماء بقتل إبراهيم وصفية كي يعلنوا سيطرتهم ومفاهيمهم السائدة على المجتمع.

وإذا كانت المسرحية تحاكي الأسطورة المقدسة بشكل مباشر، فإنها تذكرنا بحكاية الحب العربية الخالدة اساف ونائلة. دون أن يشير الكاتب إليها بشكل مباشر في النص. وعلى كل حال، فنحن سنعتمد المقارنة بين المسرحية والحكاية العربية.

تقول الحكاية:

إن اسافا ونائلة من جرهم، أقبلا حجاجا، وكان يتعشقها في بلاد اليمن، فدخلا الكعبة، ووجدا غفلة من الناس، وخلوة في البيت، ففجر بها فمسخا حجرين.. ثم أخرجا فوضعا عند الكعبة ليتعظ الناس بهما. فلما طال مكثهما، وعبدت الأصنام، عبدا معها وكان أحدهما بلصق الكعبة، والآخر في موضع زمزم، فنقلت قريش الذي كان بلصق الكعبة إلى الآخر، فكانوا ينحرون عندهما. وقد عبدتهما خزاعة وقريش ومن حج البيت، بعد، من العرب»(4).

نلاحظ أن اساف ونائلة عاشقين كما إبراهيم وصفية. وكما أن إبراهيم وصفية كانا يلتقيان في مكان مقدس كذلك اساف ونائلة اجتمعا في الكعبة. إبراهيم وصفية كانا يلتقيان سرا ليتبادلا كلمات الحب. اساف ونائلة وجدا خلوة في البيت ومارسا الحب.

إبراهيم وصفية قتلا في المقام من قبل المجتمع المتصلب بعقليته المتخلفة. اساف ونائلة مسخا حجرين من قبل الآلهة في الكعبة، إبراهيم وصفية قتلا باسم الدين وحرمة المكان المقدس. كذلك اساف ونائلة مسخا حجرين لأنهما فجرا في مكان مقدس ولأنه يتنافى مع حرمة المعبد الدينية. إن إبراهيم وصفية يصبحان قديسين ويتحول المقام إلى مزار ويأتي الناس ليتباركوا به ويضعوا الزهور والأغصان فوقه. كذلك اساف ونائلة يصبحان تمثالا مقدسا للحب يقبله الحجيج وينتهي بوداعه. وكان الجاهليون ينحرون لهما القرابين. وقد جاء ذلك في مقالة لعبدالعزيز علون في مجلة المعرفة السورية فيقول:

«إن حكاية اساف ونائلة حكاية حب بشري يؤكد بها شعب متدين على قدسية معبده دون أن يحرم الحب في خارج معبده. كان الحب تمثالا مقدسا يبدأ الحجيج بلثمه وينتهي بوداعه. ويهتم الجاهليون بجمع شمل العاشقين وينحرون لهما»(5).

وإذا كان الجاهليون قبل الإسلام يحرمون الحب داخل المعبد دون أن يحرموه خارجه، فإن مسرحية مقام إبراهيم وصفية تدين المجتمع الجديد الذي يحرم الحب سواء داخل المعبد أو خارجه. وذلك بعد ألف وسبعمائة سنة تقريبا على ذلك الحادث.

وبعد مقارنة المسرحية مع الأسطورة المقدسة والحكاية العربية فإننا نلاحظ غنى النص بمحكاته وتأثره بأكثر من أسطورة، وتحميله أفكارا وصراعات جديدة مستمدة من الواقع الجديد ومبنية على أحداث ووقائع معاصرة، تقدم من خلالها بنية المجتمع الجديد بكل تفاصيله الاجتماعية والسياسية. والمعروف أن إخلاصي يخلص لكل تجربة يخوضها حتى النهاية فتتشكل لديه سمات وملامح مسرح متنوع ومتجدد. وهو يحاكي اتجاهات ومذاهب كثيرة يكرسها لمسرحه الخاص. فهو كاتب مسرحي عربي من الطراز الأول ذو حضور متميز، وهو دائما يطرح أدبا إشكاليا يثير مواضيع وأشكالا فنية جديدة.

هوامش:

1 - إخلاصي وليد، عن قتل العصافير، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1981، دمشق، ص 152.

2 - مصدر سابق، ص 175.

3 - الكتاب المقدس - الإصحاح الثاني والعشرون - دار الكتاب المقدس في العالم العربي - ص 22.

4 - ابن الكلبي - كتاب الأصنام، ص 9، 29.

5 - علون عبدالعزيز - دراسة جمالية في الفكر الأسطوري قبل الإسلام - مجلة المعرفة - دمشق - العدد 197 / تموز 1978، ص 44.

- تمت الاستفادة من أطروحة الباحث أدمير كورية عن مسرح وليد إخلاصي في كتابة هذا المقال. خاصة في المقارنة بين الأسطورة المقدسة وأسطورة الحب الواقعية.

The plays of Walid Ikhlasi, A Study in Theme Structure by Admer G. Gouryh, The City University of New York, 1983.

وجماليات مسرح العبث

دراسة تطبيقية على أعمال الكاتب الأسباني فرناندو أريال

بقلم: طارق حسن

الصدق ليس في التطابق، تلك هي رسالة الفن في الحقبة الحديثة.

«هربرت ريد»

تبدأ مسرحية صلاة orison للكاتب الأسباني فرناندو آربال بجملة لفيديو، بطل المسرحية، يقول فيها ماذا جرى لك؟

والحكاية بسيطة.. فالشخصيتان الرئيسيتان واقعتان تحت تأثير الشر.. وتقرران – في مرحلة الحدث الحالي – أن تخرجا من هذا المستنقع إلى عالم الخير.. مسترشدتين بالكتاب المقدس، حيث النعيم الأبدى. وهذه الرغبة في التحول تسبب لهما ارتباكا وتحول عملية التكيف مع الأفكار الجديدة إلى نوع من العذاب.

يقول فيديو وهو يقرأ من الأنجيل: «هل تعرفين كيف ولد المسيح؟ (وقفة) حدث ذلك منذ زمن طويل.. ولد في حظيرة فقيرة في بيت لحم ولم يكن لديه نقود

ليتدفأ.. قدفأه ثور وحمار بأنفاسهما، فالثور والحمار كانا مسرورين لأنهما يخدمان الرب.. أما أم الرب فقد أخذت تبكي وأخذ زوجها في تهدئتها».... (1)

يحكي فيديو عن أشكال النعيم والحياة الأخرى بما فيها من ملذات، الأمر الذي يدهش زوجته ليلبي، فهذه الملذات تكاد تكون متاحة في حياتهما الحالية، فلماذا يحرمان نفسيهما لكي يجداها في الآخرة؟ وما المبرر لذلك؟

من هنا يتضح أن الخطاب المسرحي لدى آربال يتخذ اسلوبا بسيطا، معتمدا على المفارقة التي تحكم العالم الذي تعيشه شخوصه، والحقيقة أن هذا جزء من خداع آربال للنقاد الهواة، فليس العالم بسيطاً وليس الخطاب المسرحي الأربالي بسيطا، فليلبي تطرح سؤالا في غاية السذاجة – كما يبدو – وهو لماذا ينتظر الإنسان الآخرة لا يستمتع بما في متناول يده الآن؟

في قراءتنا لمسرحية صلاة orison نجد أن العلاقة التي تنشأ بين فيديو وليلبي تقدمها المسرحية دون استرجاع أو إعطاء معلومات حول تاريخ أي من الشخصيتين، لا نعرف من هما؟ وماذا يعملان؟ وكم عمرها؟، ولكي نحل هذا الغموض، ونتبين الخطاب المسرحي لدى آربال، نعود إلى الوراء، لبحث ظاهرة هذا المسرح الذي تنتمي إليه المسرحية، نعود إلى ما قبل العبث.

إنك عندما تقص قصة مفهومة فإنك تلقى عبئا ثقيلا على عقل المتلقي وتفسد الذاكرة. ولكنك عندما تقص قصة لا تخضع لقواعد المنطق المألوفة فإنك تعطي الذاكرة فرصة للتفكير الخلاق..... (2)

لقد كتب «ألفريد جاري» ثلاث مسرحيات تدور كلها حول شخصية واحدة تدعى «أوبو»، ورغم ذلك فقد حقق شهرة عالمية، إذ أن هذه الأعمال الثلاثة بالإضافة إلى أسلوب حياة جاري وفلسفته المتفردة قد أحدثت ثورة واسعة في المسرح الغربي، «لقد كانت هذه المسرحيات في رأي هنشكليف هي البداية الحقيقية لمدرسة العبث التي ازدهرت في الخمسينات»..... (3)

ونظرة سريعة إلى عقل أوروبا في ذلك الوقت كافية لإعطائنا بعدا فلسفيا ومبرراً دراميا لظهور العبث.

فقد دمرت الحرب العالمية الثانية ومن قبلها الأولى، الثوابت من القيم السياسية والاجتماعية والدينية، وأحدثت خلخلة في البنى والأنظمة الراسخة في مفاهيم الرجل الأوروبي، وكان من بينها الفن، وبالتالي طرحت قيم بديلة في المجتمع الأوروبي مما ترتب عليه تغير في شكل العلاقات الإنسانية والاجتماعية، وانعكس ذلك على الفن والأدب أيضا باعتبارهما أداة إعادة صياغة منظومة العلاقات الإنسانية والاجتماعية والقيمية في المجتمعات.

كان، من الطبيعي إذن، أن يتغير شكل ومضمون المسرح، وحدث ما يشبه الثورة في الفن التشكيلي والقصة والشعر، وقد تبلورت في ظهور اسماء جديدة مثل بيكاسو، دالي، ساروت، كوبو، بيكيت، وغيرهم.

كل هؤلاء ثاروا على مدارس فنية كانت ثائرة على الواقعية، ولذلك فإن ارتباط العبث بتأثيرات الحرب العالمية ليس ارتباطا سطحيا، وإذا عدنا مرة أخرى إلى ما قبل ذلك، سنجد الثورة الفرنسية قد أحدثت هزة في كل شكل الهرم الاجتماعي ليس في فرنسا وحسب بل في العالم كله.

ثم الفلسفة الماركسية وثورة 1917 في روسيا، والفلسفة الوجودية كرد فعل ثوري مرة أخرى، كل هذه التيارات، إن صح التعبير، خلخلت مفاهيم وزرعت مفاهيم جديدة، مما دفع المثقف إلى البحث عن أشكال بل وأدوات جديدة للتعبير أو لإنشاء الخطاب الفني والثقافي المساير للتغيرات.

بداية مسرح العبث على يد ألفريد جارى ترصدها الدكتورة نهاد صليحة قائلة: «... والحبكة هنا لا تأتي بجديد ولا تعكس الهجوم الضاري الذي تضمنته المسرحية على تقاليد الدراما السائدة حينذاك وعلى القيم البرجوازية التي كان المجتمع الفرنسي يعتنقها في ذلك الوقت».... (4)

ثم تقول في مكان آخر من كتابها «المدارس المسرحية المعاصرة «إن جاري استطاع» خلق نوع جديد من المسرح لا يقوم على مناقشة أو عرض الأفكار والقضايا الجادة، وإنما يهدف أساسا إلى تفريغ جميع الأفكار والقضايا من جديتها وإظهار عبثيتها عن طريق المعالجة المرحة في الحوار، وأيضا عن طريق تغيير شكل العرض المسرحي تغييرا جذريا بحيث يصبح لوحة تتسم في آن واحد بالعبثية والهزلية»... (5)

ترى كيف كان رد فعل المشاهد على هذه النوعية من العروض؟ وهل طور جاري ومعاصروه شكل الخطاب المسرحي للحصول على إعجاب المشاهدين؟ لقد تعمد جاري التغريب في حياته الخاصة، فقد كان لا يؤمن بالفلسفات المتوارثة ولديه البديل الذي يصفه بأنه «العلم الذي يشرح منطقة ما بعد الميتافيزيقا، إنه علم الحلول المتصورة أو المتخيلة، ومن خلالها نصل إلى القوانين التي تحكم العوارض والاستثناءات في الكون بحيث نكتشف العالم الذي يكمل عالمنا التقليدي».... (6)

وقد أثرت فلسفة ألفريد جاري في كتاب معروفين مثل يونسكو، آداموف، بيكيت وغيرهم، وانعكس ذلك في أعمالهم الإبداعية، ففي مسرحية «الكراسي» ليوجين يونسكو نجد أن هناك رسالة مهمة يريد شخص ما أن يطرحها على العالم، بينما لا يجيد الكلام، فيستأجر خطيبا متخصصا فصيحا في اللغة، ولا نلبث أن نكتشف أن الخطيب المحترف أبكم.

إن يونسكو مثل جاري يؤمن بعبثية وعدم جدوى البحث عن الحقيقة في عالم غير جاد، وغالبا ما يؤدي البحث عنها في نهاية المسرحية إلى طريق مسدود، ولكن تتمثل أهم قضية جمالية في مسرح يونسكو في الشكل، الذي هو – عند كل كتاب مسرح البعث – غير تقليدي ولا يمثل الخصائص الأرسطية أو الواقعية من حيث التصاعد الدرامي بالأحداث حتى نهاية المسرحية ثم الحل، فمسرح العبث لا يطرح حلولا، فقط يرصد المفارقات والعلاقات الفاشلة في المجتمع، في ظل لا معقولية القدر.

يقول صمويل بيكيت «لقد تعودتم أن تروا شكل العمل الفني منفصلا عن فحواه، تعودتم أن تتلقوا المضمون من غير أو تعانوا تجربة الشكل».... (7)

ومن ناحية أخرى فقد «استطاع بيكيت أن يجعل التأثير الكلي Total effect لأعماله، كتأثير القصائد الشعرية العالمية أن النغمات الموسيقية، بخلقها من نسيج عنكبوتي متداخل بدقة، وغنى بتداعي المعاني والخواطر والذكريات اللانهائية».... (8)

قضية أخرى من قضايا علم الجمال يهتم بها مسرح العبث ويعطيها أولوية في معالجاته وهي قضية اللغة، فكما هو معروف تعد اللغة وسيلة من وسائل الاتصال بين الأفراد أو بين المجتمعات، ولكن في مسرح العبث نكتشف مفارقة كبيرة وهي أن اللغة لم تعد كذلك، لأن الإنسان فقد مضمون وهدف الاتصال، وبالتالي أصبحت اللغة عاجزة عن حمل الرسائل، فالكلمات ليس لها دلالة وهي لا تعدو أن تكون مجرد أصوات جوفاء فارغة من المعاني.

ففي منتصف القرن العشرين ورث كتاب مسرح الطليعة في فرنسا تراثا عظيما من الفوضى قوامه الثورة ضد زيف وتفاهة الحياة البرجوازية ومثلها العليا. لقد سبق أن اندلعت ثورة مسرحية خالصة ضد القيود التي فرضتها على التأليف الدرامي أشكال الواقعية والطبيعية، استغل القوم الفنون التي تمت بصلة للمسرح من ألعاب شعبية وسيرك واستعراضات موسيقية وازداد اهتمامهم بجوانب المسرح المنظورة، وكانت مذاهب الرمزية والمستقبلية والدادية والسريالية والتعبيرية، كل هذا أدى إلى نشأة نوع من المسرح الذي يكتب في فرنسا اليوم».... (9)

وفي ظل التغيرات التي تطرأ يخرج علينا فرناندو آربال ذلك الرجل الذي ساهمت الظروف السياسية في صنعه، فأبوه شيوعي اعتقل في معسكرات فرانكو، وتأثرا بتجربة أبيه كره الابن الحرب والعنف، ففي مسرحية استوحاها من لوحة جرنيكا لبيكاسو، يكتب صارخا ضد الحروب وما تجره من ويلات على المتورطين فيها، وهي في رأي آرابال كالطاعون لابد أن يتبعه موت أما الشفاء الكامل فهو غير وارد.

من هو آرابال؟

فرناندو آرابال هو واحد من أكبر الكتاب والفنانين المسرحيين المثقفين الذين أسست أعمالهم عدداً من تيارات الإبداع الفني المعاصرة، والتي استوعبت وعبرت عن مستويات متعددة من مشكلات الإنسان.

ورغم العلاقة القوية بين أعمال آرابال - ورؤاه الفكرية فيها - وبين تلك المنجزات والكشوف الفكرية (وخاصة مدرسة التحليل النفسي عند فرويد، ومدرسة علم النفس الفرويدي عند ادلر والفلسفة السياسية الليبرالية الجديدة عند كارل بوبر.. إلخ)، رغم تلك العلاقة في حياة آرابال الشخصية كان لها تأثيرها الفريد على كتاباته المسرحية، ففي طفولته عرف أن أمه هي التي وشت بأبيه للبوليس السياسي في دولة فرانكو، ويبدو أن هذه الأزمة جعلت فرناندو الفنان يفر من أسبانيا إلى باريس وهناك بدأ ينشر ويعرض أعماله المسرحية، التي تميزت في بداياتها بالتزامه إلى حد بعيد بنظريات فرويد في علم النفس، وفي عام 1967 عرضت له مسرحية «المفاهمة» ثم تلتها مسرحية شهيرة باسم «المهندس وامبراطور آشور»، وبذلك احتل آرابال مكانته المسرحية الكبيرة فنياً وفكرياً.

وفي مسرحية صلاة orison نجد لغة تلغرافية، محدودة الشخصيات، ويصف المنظر بقوله:

The two characters: fidio and lilbe (man and woman).

الشخصيتان الرئيسيتان: فيديو وليلبي (رجل وامرأة) فلا وصف زيادة ولا أبعاد للشخصيات ولا حتى الملابس، كما تعودنا في المسرح الواقعي، ومن

الخطأ أن نطالب كتاب العبث بهذه الثرثرة، وعلينا أن نتلمس الطريق في ظل هذا الاختزال والتقشف لفك رموز ذلك العالم الذي يود المؤلف أن يطرح معطياته.

إن فلسفة مسرح العبث تقوم - بشكل عام - على المفارقة التي يقع فيها الإنسان، والحيرة التي تخلقها هذه المفارقة نتيجة لامنطقية العالم، أما الشخصيات فكأنها قد زج بها على المسرح لتبحث عن شيء لا تعرفه ولا نعرفه، وكثيرا ما تنتهي المسرحية دون أن تصل الشخصيات إلى أهدافها، وعلى سبيل المثال، ففي مسرحية «في انتظار جودو» لبيكيت، يظل فلادميير واستراجون ينتظران هذا الـ «جودو» الذي لا يأتي أبدا، وهذا الاحباط التام، العدمية القاتلة، جزء من جماليات مسرح العبث... (10)

ولا تصل الشخصيات في مسرح العبث إلى غاية محددة، أو مكان تريده، كما لا تقول شيئا في خطابها المنطوق، وكل غايتها أن تترك المسرح وتفر إلى عالم آخر تعتقد أن هويتها ستحقق فيه، لكن ومع هذا تنتهي المسرحية العبثية نهاية تطرح كثيرا من الأسئلة، وتود لو أننا أعدنا التفكير في معنى الوجود والحياة من جديد.

إن فلسفة مسرح العبث هي استاطيقا الواقع بكل عبثيته وعدميته ولا معقوليته.

الهوامش

(1) مسرحية «صلاة» نسخة إنجليزية غير مترجمة

(2) د. محمد البسيوني، الفن في القرن العشرين، دار المعارف المصرية، ص1، 1982

(3) د. نهاد صليحة، المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة العامة للكتاب، ص117، 1982

(4) د. نهاد صليحة، المرجع السابق، ص12

(5) د. نهاد صليحة، نفس المرجع، ص7

(6) ذ. نهاد صليحة، نفس المرجع، ص15

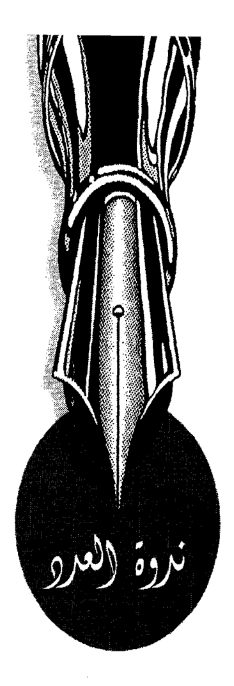
(7) د. نهاد صليحة، نفس المرجع، ص56

(8) روائع المسرح العالمي، خمس مسرحيات لصمويل بيكيت - ترجمة وتقديم د. نادية البنهاوي - الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 1992 - القاهرة ص22

(9) مسرح الطليعة الفرنسي تأليف رولان بارت - ترجمة السيد رشيد بناتي - عالم الفكر (يناير، مارس 1987) - الكويت

(10) انظر: مسرحية «الأيام السعيدة» تأليف: صمويل بيكيت، سلسلة مسرحيات ممتازة، الهيئة العامة للكتاب، 1977

* الاستاطيقا هي اللفظة التي تطلق على علم الجمال



(المشترك بين الروائي والمسرحي)
حول مناحي التحول في الكتابة السردية في المغرب

■ عبدالرحمن مودن

■ د. حميد لحمداني

■ د. مصطفى يعلى

■ د. محمد زفزاف

أعد الندوة د. عبدالرحمن بن زيدان

المشترك بين الروائي والمسرحي

حول مناحي التحول في الكتابة السردية (في المغرب)

د. عبد الرحمن مودن:

القطائع بين النصوص الإبداعية المغربية خاضعة لطبيعة المرحلة

د. حميد لحميداني:

الرواية عندنا تركز على المظهر الحواري ولا تتخلى عن هويتها للمسرح

● أجرى الحوار:
د. عبد الرحمن بن زيدان

لا يخفى على المتابعين للإبداع المغربي ما تعرفه الساحة الثقافية المغربية من تحول يتجلى في تنويع التعامل مع الأشكال السردية لخلق علاقات حوار وتجانس أو تكامل بين الرواية والمسرح والشعر هذا التحول الذي ساهم فيه الروائيون والمسرحيون بنتاجهم المسرحي والروائي والقصصي حتى غدا هذا التحول سمة الإبداع المغربي الحديث.

وبهدف تعميق الحوار بين المبدعين المغاربة فقد تم تهييء هذا الملف ليكون عبارة عن شهادة بعض النقاد الذين

أجـابوا عن الأسـئلة المطروحـة وهـم الدكتور عبد الرحمن مودن، الدكتور حميد لحميداني والدكتور مصطفى يعلى الذين رصدوا هذا التحـول وضبطوا ميكانيزمات العملية الإبداعية في هذه الأشكال السـردية فكانت الأجوبة مكتوبة نقدمها بمراجعها وبما قدمته من مواقف وآراء.

س: كيف ترون التحول الإبداعي في المغرب الذي جعل كثيرا من الروائيين المغاربة يجربون الكتابة في المسرح؟

د. مصطفى يعلى:

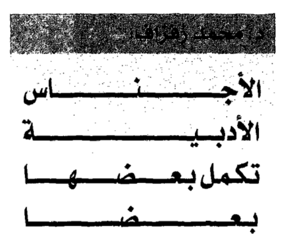
الروائيون لم يستفيدوا جماليا من تقنيات المسرح لكتابة الرواية

التحـول من الروائي إلى المسـرحي وتفـعـيل النص في الواقع الأدبي والاجتماعي

الدكتور عبد الرحيم مودن:

أعـتـقـد أن المكون «الدرامي» أو المسرحي حاضر في النص الأدبي عامة والقصصي خاصة وسواء وقع هذا التحول أو الانتقال من «الروائي» إلى «المسرحي» عند بعض الكتاب المغاربة، بوعي أو بدون وعي، أو لسبب أو آخر، أقول سواء وقع هذا أو ذاك، فالقطائع بين النصوص الإبداعية لم تكن خاضعة لقرار ما بقدر ما كانت خاضعة لطبيعة المرحلة من جهة، ولـ«وظيفة» الشكل الأدبي من جهة ثانية، وللحوار «الصامت» بين النصوص المتزامنة من جهة ثالثة.

ومن ثم، فاختيار شكل ما - كما يرى الشكلانيون الروس على سبيل المثال لا الحصر - يعود إلى قانون التحويل الذي لا يتنكر للأشكال السابقة، كما أنه - من ناحية أخرى - يؤشر على ضرورة الالتفات إلى وظيفة النص السابق الذي



أصبح - بعد هذا التحول - علامة على التحول، وبالتالي علامة على ظهور وظيفة جديدة ستؤدي بالضرورة إلى ظهور شكل جديد.

النصوص إذن تتطور «عبر - الأشكال». وهذه «العبريّة» - إذا صح التعبير - توازيها أنساق المجتمع والتاريخ والثقافة، والمنظومتان معا قد تتقاطعان أو تتكاملان، أو تقتصر هذه العلاقة على استيحاء مكون دون آخر.

في تاريخ الأدب المغربي، لمسنا هذا التداخل بين العرض «التشخيص» وبين الحكي «السرد».

وأوضح مثال على ذلك المصطلح الشهير: الرواية التمثيلية التي تجمع بين السرد والتمثيلي أو بين تشخيص اللحظة الدرامية والحكي عنها.

(1 ـ يمكن الاستئناس بالإعلانات الثقافية التي كانت تنشرها جريدة العمل في مرحلة الأربعينيات. وعلى سبيل المثال نذكر:

أ ـ روايات مدرسية تتخللها موسيقى صامتة» العلم س 1، ع 57، نوفمبر 1946 نقلا عن «راديو المغرب» الذي أذاعها في اليوم ذاته من الساعة 18 إلى 19 مساء.

ب ـ رواية أخلاقية اجتماعية. العلم. س 1، ع100، 5 أكتوبر 1947.

ج ـ رواية بلال «أي مسرحية بلال» العلم (مراسلة ع، 127 ـ 1947.

د ـ غفران الأمير (رواية) العلم، ع 134، فبراير 1947).

وفي أحيان كثيرة لم يكن هذا التداخل صادرا عن قصدية واعية، بل كان نابعا من ضرورات عديدة، اجتماعية وفنية.. فمرحلة الخمسينيات، على سبيل المثال، شهدت هذا التحول المؤقت من النص السردي إلى النص المسرحي. ووصف هذا التحول بهذه الصنعة (مؤقت) يعود إلى كون الكاتب القصصي يفضل العودة إلى نصه السردي بعد أن جرب الشكل المسرحي الذي أخفى بين ثناياه الهاجس السردي في كل الأحوال. أحيل في هذا السياق، على نصوص معينة «بلمقدم» المسرحية ـ المحولة عن التراث الإسلامي عامة والمغربي خاصة، في الإذاعة المغربية وفي الحفلات أو الاحتفالات المدرسية ـ خاصة المدارس الحرة ـ في مناسبات عديدة.

والمتتبع للثقافة المغربية الحديثة، خاصة في مجالها الإبداعي، يلمس هذا الهاجس، هاجس القبض على شكل أدبي ـ ما ـ الذي استعصى على الإمساك.

ومن أغرب الصدف أن يطرح هذا الهاجس في مرحلة مبكرة من أدبنا المغربي الحديث. يقول أحمد الفزازي «في نصه رؤية ملك»: «...عاودت النظر فيها فألفيتها لا تتوفر على مقومات المسرحية الكاملة ولا عن عناصرها الفعالة فأحلتها إلى قصة هي بها أجدر».

2 ـ (أحمد الفزازي «رؤية ملك» مطبعة النجاح، البيضاء د. ت. وتجدر الإشارة إلى أن مقدمة المؤلف موسومة بتاريخ واضح يعود إلى 1958.

ولو حاولنا طرح السؤال الآن، لوجدنا أن الإجابة عن ذلك تتجسد في التالي:

أ ـ التحول من الكتابة الروائية إلى الكتابة المسرحية، يهدف إلى تفعيل النص في الواقع الأدبي والاجتماعي معا. ذلك أن النص المسرحي ـ اعتمادا على العرض والتشخيص ـ يسمح بالقبض على المنفلت، أي يسمح بالتماهي مع الموقف المتخذ من قبل شخصية ما، بخلاف النص السردي. فالعمل المسرحي ـ كما نعلم ـ يقدم الفعل مجسدا في شخصيات تتجول في الأسواق عوض أن تطل علينا من وراء حاجز الكتابة.

ب ـ ينتج عن ذلك الرغبة في خلق متلق مرن مشارك يسهم في إنتاج اللحظة المطلوبة. وأعتقد أن مستويات الحكي في النص السردي عامة، مثل (الداخل ـ حكائي ـ أو الخارج ـ حكائي / الممثل حكائيا ونقيضه / المشارك

وغير المشارك..) التي نظر لها علماء السرديات المعاصرة تعود إلى المجال المسرحي أكثر من غيره. ومن أيام أرسطو - كما نعلم - كان الراوي يتموقع داخل النص المسرحي لأسباب عديدة لا تجعله أحيانا يندس وسط «الكورس» وأحيانا أخرى يتحول إلى شخصية «شيزوفرينية» تحاول الإجابة عن ثنائية الخير أو الشر، القوة والضعف سواء كانت الشخصية أسطورية أو واقعية... (واضح أن هذا السبب يرتبط بالسابق ويتكامل معه).

ج - أما السبب الثالث لهذا التحول فيعود إلى إحساس القاص والروائي، بعجز النص السردي عن تقديم قضية ما، أو الإجابة عن أسئلة محددة. ومن ثم يصبح النص المسرحي أرضية جديدة لتجريب هذه الوسائط الجديدة في التعبير. وعلى سبيل المثال، أتساءل: لماذا ظهر الشكل المسرحي عند «نجيب محفوظ» بعد هزيمة يونيو 1967، انطلاقا من نصه الشهير «تحت المظلة»؟ لماذا ظل البناء المسرحي ملازما للنصوص السردية التالية على هذه الهزيمة الحضارية، علما أن بوادره قد برزت قبيل الهزيمة من خلال نصه المتميز «ثرثرة فوق النيل» (وهو نص سردي ممسرح تدور أحداثه وحواراته على خشبة «العوامة» ظهرت الطبعة الأولى في 1966 أي قبيل الهزيمة). هذا النص الذي لم يكن في جوهره إلا مجرد حوارات مسرحية حول الماضي والحاضر، حول خالق الثورة من جهة، ومنفذها من جهة ثانية، والمستفيد منها من جهة ثالثة. الجواب هو طبيعة القضية التي أصبحت أكبر من النص، وأصبح من الضروري البحث عن رحابة الإبداع، وهذا ما يخوله المسرح بإمكاناته في الخطاب المشوب بمؤثرات عديدة نابعة منه أو خارج عنه - عوض الاقتصار على إمكانات محدودة.

الدكتور حميد لحميداني:

المسرح والميل إلى الاندماج في الرواية

لا أستطيع أن أؤكد - كما ورد في السؤال - أن هناك تحولا حاسما لكثير من الروائيين إلى المسرح، فما ألاحظه على الأصح هو تحول داخلي في نطاق الرواية نفسها، فهناك اختزال واضح في نوعية الكتابة الروائية يتمثل في التخلص من المقدمات الوصفية والتعليقات السردية، وتكثيف الحوار. ولعل أسباب ذلك كامنة في تطور الواقع الذي لم يسمح بذلك التفاؤل الذي جعل الروائيين في بداية الستينيات يعالجون موضوعاتهم بكثير من الثقة في المعطيات الموضوعية، هذا الحس تغير منذ حرب 1967.. وظل يتأزم إلى أن جعل الروائي غير قادر على مواصلة تفاؤله القديم كما أن القراء من جهتهم لم تعد لديهم «سعة الخاطر» السابقة، فظروف الحياة تلاحقهم، بالإضافة إلى أن وسائل الاتصال الحديثة أصبحت بدائل سهلة لاندماجهم مع قضايا العالم الحالية، مع ملاحظة أنها أقل تطلبا للمجهود الذي يمكن أن يبذله المتلقي للدخول في علاقة مع الخبر والأفكار المتداولة. هناك في الواقع عقلية جديدة ترفض إهدار الوقت وتدعو إلى معالجة الموضوعات بطريقة مباشرة. هذا ما يجعل الرواية تتكيف مع الظروف الجديدة بتركيز هويتها في المظهر الحواري ولا أقول إنها تخلت عن هويتها

لصالح المسرح، فالمعلوم أن هناك علاقة جدلية بين الفنون وأن المسرح نفسه أخذ في استخدام السرد، فهل نطرح سؤالا معاكسا ونقول لماذا أخذ المسرح يميل إلى الاندماج في الرواية؟

الدكتور مصطفى يعلي:

الروائي غير غريب عن فن المسرح

رغم أنني من المثابرين على قراءة المسرحيات المكتوبة والمنشورة عبر عدد من السلاسل والإصدارات الخاصة، ورغم أنني شاهدت عددا مهما من المسرحيات المشخصة، فإنني لا أملك حق الادعاء بأنني مؤهل للخوض في مناقشة قضايا المسرح بالقدر الكافي. ومع ذلك سأحاول أن أجيب عن أسئلتكم حسب قناعاتي الخاصة التي تكونت لدي من المتابعة المشار إليها.

أولا، يجب التسليم بأن تحاور الأجناس الأدبية داخل النص السردي، وخاصة الروائي، هو أمر وارد وقد ترسخ منذ مدة، خاصة بعد اطلاع الروائيين على تنظيرات باختين، وبالضبط فيما يتعلق بأسلبة الخطابات الأدبية، والتهجين، وتعدد الأصوات. ومن هنا يصبح حضور ميكانيزمات المسرح داخل العمل الروائي واقعا غير مفاجئ. ومن هنا أيضا يكون الروائي غير غريب عن فن المسرح، فضلا عن تشارك كلا الفنين في توظيف الحوار، مع اختلاف نوعي طبعا، ومن هنا ثالثا أمكن وقوع حالات كثيرة انتقل فيها الروائيون من كتابة الرواية إلى كتابة المسرحية أو زاوجوا بينهما، أو جربوا حظهم في كتابتها مؤقتا، ولعل أسماء أمثال ليو تولستوي، وديستويفسكي، وغوغول، وتشيخوف وجوركي، ود. هـ. لورنس، وجيمس جويس، وجون شتاينبيك، وألبير كامو، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، ويوسف ادريس، وغيرهم، ليؤكد هذه الحقيقة. فكثير من النصوص المسرحية العالمية المعتمد بها، خرجت من معطف الأدباء وليس المسرحيين كما هو معروف.

وفيما يخص الكتاب المغاربة، ألاحظ أن الأمر لا يعدو بعض المحاولات المحدودة جدا، إن على مستوى الأسماء، إن على مستوى عدد النصوص، ناهيك على مستوى النوعية، مما لا يسمح بالذهاب إلى اعتبار ذلك في حكم الظاهرة.

- ما هي المحفزات الذاتية والموضوعية التي دفعت بالكتاب المغاربة إلى الدخول في تجربة الكتابة للرواية والكتابة المسرحية؟

الدكتور عبد الرحمن مودن:

المحفز الذاتي لا ينفصل عن المحفّز الموضوعي في الكتابة

قد يصعب الحديث عن المحفزات الذاتية الداعية إلى دخول الكاتب في الكتابة الروائية والكتابة المسرحية، في حين قد نتلمس المحفزات الموضوعية لهذا الدخول بحكم ارتباطها بالمشترك (المحفز الموضوعي) بين الكتاب أكثر من الذاتي. وفي الحالتين معا، فالمحفز الذاتي قد لا ينفصل عن المحفز الموضوعي.

وأعتقد أن المسألة قد تُطرح بشكل مضاد، أي عودة المسرحيين إلى الكتابة الروائية، فتجربة «فاضل يوسف» تعكس - برأيي - هذا التحول الذي برز في الروايات الأخيرة «أغمات» و«ملك من اليهود». ولكن السؤال يظل

مطروحا بشكل أو بآخر ما دام النص يحتوي على نسب، قد تقل أو تكثر، من التمسرح أو من «التمسرد» إذا صح التعبير، والجمع بين الأسلوبين، كما هو حاصل في المثال أعلاه يعود إلى طبيعة المرحلة التي قد تستعصي على المقاربة بأسلوب واحد.

وأظن أننا نعيش حاليا أعلى مراحل الخلط والتزييف وانقلاب القيم الذي لا نكتفي في التعبير عنه بالشكلين المذكورين سابقا، بل إنه يحتاج إلى مقاربات إبداعية عديدة تداخل فيها السردي بالمسرحي، التشكيلي بالكاريكاتوري، الشعري بالنثري، الشفهي بالمكتوب..

واستخدام التجربتين معا أو الأسلوبين معا يسمح - بالنظر إلى القضية المعبر عنها من زوايا مختلفة، علما أن «الملحمية» - على سبيل المثال - قد يعبر عنها باللقطة المأخوذة من فوق سينمائيا كما هو الشأن عند «إيزينشتاين»، وقد نعبر عن الملحمية ذاتها بحشد وسائط أسلوبية يتكامل فيها الإنسان والحيوان والنبات للدفع عن قضية ما (نخلة عن الجدول للطيب صالح) أو بوسائط موسيقية معينة (آلات النفخ من نحاسية وغيرها / الطبول / التكرارية) في الأسلوب السمفوني وهكذا..

الدكتور حميد لحمداني:

روايات الفئات المثقفة والوعي بالتطور

أكتفي بالنسبة لهذا السؤال الثاني بالحديث عن الرواية لأني أرى أن جانبا كبيرا من هذا السؤال موجود في السؤال الأول الذي أجبنا عنه، ولذلك أرى أن الذي دعا مثلا إلى التوجه إلى الكتابة الروائية في عصرنا الحالي، وهذا ملاحظ منذ الأربعينيات من هذا القرن، وما زالت الرواية تفرض نفسها بشكل واضح إلى جانب القصة القصيرة، أقول إن العقلية العربية اصطدمت بالتطور الهائل الذي حصل في المجتمعات المتطورة، ومعلوم أن الفئات المثقفة العريضة هي التي وعت هذا التطور بمعطياته المادية والفكرية، وكان لا بد من تسجيل محاولة فهم هذه النقلة النوعية التي حدثت في العالم العربي إثر العلاقة التداخلية التي حصلت مع العالم المتحضر، فكانت الرواية هي الفن القادر على استيعاب هذا التحول أولا بحكم حجمها، ثانيا بحكم آلياتها وأدواتها الخاصة في التعبير.

ونحن نرى أن الرواية العربية الواقعية تركت لنفسها كامل الحرية لمطاولة جميع قضايا التحولات الاجتماعية والفكرية التي حدثت في الواقع العربي وذلك لغايتين أساسيتين أولهما الوعي بهذا التحول نفسه، وثانيتهما محاولة تحديد جديد للهوية العربية الإسلامية في ضوء هذا التحول العالمي الذي يجبرنا على التكيف بشتى الوسائل، وأعتقد أن الرواية ما يزال دورها قائما إلى الآن بالنسبة لهذا الموضوع وإن كانت مجبرة على التكيف مع منافسة الأشكال الجديدة للتواصل والتأثير. هذا بالنسبة للمحفز الموضوعي الداعي للكتابة في مجال الرواية بالخصوص، أما المحفزات الذاتية، فهي متشعبة، لأننا في هذه الحالة ينبغي أن ندرس كل مبدع روائي لنبحث لديه عن دوافعه الذاتية التي

وجهته مثلا إلى التعبير بالرواية وليس إلى اختيار الشعر أو المسرح أو القصة القصيرة. وأستطيع هنا أن أميز فقط بين دافعين متميزين، الأول يمثل الميول الذاتية التمثيلية الترميزية، وهدفه تحويل العالم إلى صور ورموز والارتقاع بها إلى مستوى العواطف والإحساسات الذاتية، والثاني يمثل الميول الذاتية التحليلية الموضوعية وهدفه تفكيك الواقع لفهمه وإعادة تركيبه من أجل توجيهه إلى جهة محددة ويقل في هذا التصور اللجوء إلى الترميز أو التعبير عن الإحساسات والعواطف إذ يستبدل ذلك كله بالتعبير عن الموقف في مقابل عرض المواقف الأخرى..

والمسألة مع ذلك ليست بهذا التمييز الحاسم ففي الغالب يتم في الميل الأول التعبير بالشعر والنثر الفني الذي لا يستغني عن الصور والأخيلة، أما في الميل الثاني فيتم التعبير في الغالب بالفنون الأخرى وخاصة السردية (رواية - قصة - مسرحية).

الدكتور مصطفى يعلى

الروائيون في كتابة المسرحية بين ركوب الموجة والمحاكاة

أعتقد أن المحاولات القليلة التي جرب فيها بعض روائيينا حظهم في كتابة المسرحية، ربما دخلت في باب التنويع أو ركوب الموجة والمحاكاة.

فأمام شبه القطيعة التي تفصل المبدعين المغاربة عن المسرح والمسرحيين بشكل عام، واحتياج الكتابة المسرحية إلى خبرة ووعي معنيين، وإلى اتقان صناعتها بما في ذلك وضع طبيعة المسرح التشخيصية، وبسبب ندرة النقد المسرحي الموجه، ومحدودية جمهور قرار هذا الفن التشخيصي. وأزمة العلاقة بالواقع لدى أكثر المبدعين.. نظرا لكل ذلك، يصير من الأجدر أن نعكس السؤال هكذا: ما هي عوائق كتابة المسرح لدى روائيينا؟ بدليل أن من حاول منهم تجربة الكتابة في المسرح، لم ينتج نصوصا ذات بال، ولا كان لها صدى يذكر قياسا إلى أعمالهم الروائية، وحبذا لو اقتصر هؤلاء مرحليا على الاستفادة جماليا من تقنيات المسرح خلال الكتابة الروائية، ما دامت المحفزات الذاتية والشروط الموضوعية لدخول تجربة الكتابة المسرحية عندهم لم ترق بعد إلى مستوى النضج والخصوبة بالقدر الكافي. وفي هذه الظرفية، يبقى أهم ما أبدع ضمن ريبرتوار المسرح المغربي من نصوص درامية، هو ما أنتجه المسرحيون أنفسهم وأخرجوه للفرجة، مع استثناءات قليلة كنصوص عبد الكريم برشيد الاحتفالية الذي جاء إلى المسرح من عالم الأدب.

س: هل يعني أن الزمن الروائي - في المغرب - بدأ يتداخل مع الزمن المسرحي في نتاجكم الأدبي لتحقيق تفاعل حقيقي بين الزمنين وهما يبدعان رؤيتهما للعالم؟

الدكتور عبد الرحمن مودن:

الأدب المغربي المعاصر وسيطرة الرواية على باقي الأجناس

التداخل حاصل بالفعل لأسباب - كما سبقت الإشارة - تعود إلى طبيعة المرحلة من جهة، وطبيعة تراكم النصي من جهة ثانية. ومما يزيد من قوة هذا

التداخل وجود الرديف النظري الذي أخذ يُنظِّر فيه أصحابه لتلاقح النصوص وتفاعل المقاربات بخلاف البدايات المبكرة في أدبنا الحديث - بالرغم من الاستثناءات النادرة - التي لم تكن خاضعة لخلفية نظرية تدعم هذه المزاوجة بين الزمنين.

وفي كل الأحوال يلمس المتابع لحركة الأدب المغربي المعاصر هذه السيطرة الروائية على باقي الأجناس، وأعتقد أن هذه السيطرة بقدر ما هي إيجابية فإنها لا تخلو من سلبية معينة، ذلك أن الدخول إلى الزمن الروائي لم يكن صادرا عن تطور موضوعي للكتابة القصصية التي دشنها «عبد الكريم غلاب» بنصه الشهير «دفنا الماضي» بل كان صادرا عن فرمان معين.

ومن ثم فقرار الكتابة الروائية كان صادرا عن موقع إيديولوجي قبل صدوره عن موقع إبداعي. وجاءت الرواية تبعا لذلك لتعبر عما عجزت عنه الأحزاب والتجمعات المؤدلجة في حين كان من الضروري أن تكون صادرة عن وصول المجتمع إلى «الإحساس الروائي». قبل غيره، ومجتمعنا يزخر بتراكم غني من الأحداث والوقائع، ولذلك، كما عند عبد الله العروي في كتابه الرائد «الإيديولوجيا العربية المعاصرة» هل تمكن الكاتب من تحويل ذلك إلى «وعي تاريخي» وبالتالي تحويله إلى مادة روائية عوض أن يظل حبيس الخطاب الإيديولوجي من جهة، أو التجربة الرومانسية النوستالجية - ومعظم نصوص الروايتين صفحات محددة من سيرهم الذاتية - من جهة ثانية.

هذا الاضطراب هو الذي يسمح بالقول بأن النص الإبداعي المغربي المعاصر قد يعيش مخاضه المميز عبر تهدد الأنظمة الإشارية، ويدخل في ذلك كل من النظامين الروائي والمسرحي، التي لا تغلب هذا على ذاك، ولكنهما تسمح بفتح الحوار بينهما ما دام التعبير عن العالم لا يقتضي الإقاصار على أسلوب واحد في الكتابة.

إن تحويل هذه اللحظات الحاسمة من تاريخنا المعاصر إلى «وعي تاريخي» يرتفع إلى مستوى اللحظة ودلالاتها كفيل بإنتاج النص الدال، ولا أقصد بذلك علاقة ميكانيكية بين النص و«الواقع» وهو ما أصبح متجاوزا منذ مدة ليست بقصيرة، بل أقصد علاقة النص بذاته - أولا - وبالنصوص المتزامنة معه، علما أن شكلا ما قد يكون قناة لتمرير شكل آخر كما أنها أداة ما قد تكون وسيلة لتمرير أشكال عديدة (التلفزيون على سبيل المثال) يعاد صياغتها بخصائص جديدة فيصبح من حقنا القول مسرحية تلفزيونية، قصة تلفزيونية.. هل هو الزمن «التلفزيوني» قياسا على الأزمنة التي جاءت في الأسئلة؟

الدكتور حميد لحميداني:

جدلية الفنون الأدبية والعصر

لا يمكن أن تتداخل الرواية بالمسرح أو العكس إلى حد القول إن التمييز لم يعد قائما، فهذا حكم سابق لأوانه فهناك علاقة جدلية بين الفنون الأدبية المختلفة في عصرنا الحالي ولا نستثني أبدا التداخل بين الشعر والرواية والرواية والشعر والمسرح، وهو تداخل أقوى بكثير مما كان عليه في الماضي، ولكنه لم يبلغ كليا التمايز الذي ما زال قائما

الآن. ومن الأكيد أن المبدع أصبحت له إمكانيات كثيرة للتعبير عندما لم تعد لديه أي عقدة في الاستفادة مما يراه مناسبا للتعبير عن همومه الذاتية والموضوعية. وهذا التحرك بحرية بين الفنون هو ما يميز الكتابة الإبداعية الأدبية في عصرنا، ومع ذلك فكل أديب ناجح يعرف جيدا ما هي الحدود التي يمكن أن يتحرك فيها.

الدكتور مصطفى يعلى:
المشترك بين الرواية والمسرح

كما ذكرت سابقا، إن بين فن السرد والرواية على وجه التخصيص، وفن المسرح أكثر من وشيجة، ما دامت اللغة هي أداة البناء لديهما معا، وما داما يشتركان في عدد من العناصر، في مقدمتها الاتكاء على الحوار، مع اختلاف في التوظيف طبعا. وإذا كانت الطبيعة تقر بتداخل الفنين أصلا، فإن ما يلاحظ من انتعاش الاهتمام بالمسرح في المغرب مؤخرا، ربما اعتبر مؤشرا على بداية ما أسميتموه أنتم بتداخل الزمنين الروائي والمسرحي في الإنتاج الأدبي المغربي لتوصيل رؤية العالم إلى المتلقي، على أساس احتفاظ كل منهما برؤياه الجمالية الخاصة لاختلاف طبيعتهما.

محمد زفزاف:

الأجناس الأدبية يكمل بعضها بعضا

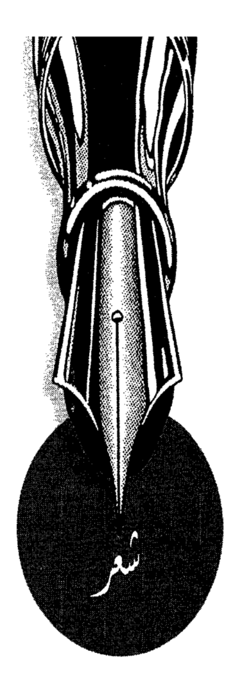
أسئلة تستحق الاهتمام، وأنا شخصيا لم أكتب سوى أربع مسرحيات منشورة كلها لكنها لم تعرض على الخشبة باستثناء «الكلب مقتول على الرصيف» التي عرضت في دمشق حوالي ربع قرن فازت بالجائزة الأولى للمسرح الجامعي، من إخراج الفلسطيني جميل عواد، وبالنسبة لانتقال كتاب الرواية إلى كتابة المسرح، فهذا غير وارد، لأن الرواية المغربية ما زالت في نشأتها الأولى. وما أدراك ما كتابة الرواية.

أعرف كتابا مغاربة زاوجوا بين كتابة القصة والمسرحية. أذكر منهم على سبيل المثال محمد إبراهيم بوعلو، ومحمد برادة، وعبد القادر السميحي، وعبد الكريم غلاب. ومنهم من كتب الشعر وانتقل إلى المسرح مثل المسكيني الصغير. وهناك أيضا الروائي البكري السباعي الذي انتقل من كتابة القصة إلى المسرح، لكن مسرحه لم يعرض.

غير أن الغريب في الأمر أن هناك من عرض حوالي مائة مسرحية في المغرب، سواء عن طريق الإذاعة أو التلفزة أو خشبة المسرح لكنه لم يحصل على جائزة نوبل.

هذا سؤال يجب أن نطرحه: عن أي مسرح نتحدث في المغرب؟ إن العبقرية التي أنجبت حوالي مائة مسرحية، وليس لها صدى في العالم العربي والعالم تجعلنا نشك في مسرحنا. رحماك شكسبير، رحماك يا موليير وإبسن وتشيخوف وتينيسي وليمز وبكيت ويونيسكو والقائمة طويلة جدا.

دائما هناك استثناءات، فالفاعلون في المسرح المغربي المعاصر معروفون ولا داعي لذكر أسمائهم، لأن ذكر أسمائهم يقلق أصحاب المائة مسرحية. لا يمكننا الحديث عن الانتقال من جنس أدبي إلى آخر، فالأجناس الأدبية يكمل بعضها بعضا، فهناك العديد من الكتاب الذين كتبوا الشعر والقصة والمسرح ونظروا لهذه الأنواع الأدبية. (محمد زفزاف عن المسرح المغربي. مغرب اليوم 18 ـ 24 نوفمبر 1996 ـ ص 34).


شعر

غوايات البوح

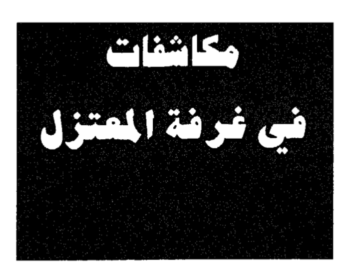
شعر: نجمة إدريس

مَنْ يُلقمُ هذا الشِّعرَ
الفاغرَ فاه
حَجَرا
حفنةَ رملٍ
مطواهْ
مَنْ يلكمُهُ
في بؤبؤه الشاخصِ
قامته
وقفاهْ
مَنْ يطعمُهُ
بُقيا نيرانِ الموقدِ
ما تذروهُ الريحُ
ويكنسُهُ الليلْ
ويقطِّرُهُ جفنُ الفجرِ المتعبِ
من أقذاءْ
مَنْ يُسكتُهُ

هذا الراعفَ كالثكلى
المتشعِّثَ
كالشّجرِ الزقُّومِ
الآسنَ
في الحلقِ كغِسلينٍ
الصارخَ في البلعومِ
كنارِ الإثمْ
× × ×

مَنْ يوقفُهُ
هذا السادرَ في غيٍّ البوحِ
المارقَ
عن ربٍّ الصمتِ
الكافرَ بالكتمانْ
مَنْ يوثقُ
صهلتَهُ
فرقعةَ البرقِ الزاعدِ في دمهِ
حافرَهُ الملعونَ
أظافرَهُ المغروزة
في صمَّامِ القلبْ
مَنْ يُلجمُ
نبضَ الرجفةِ
في دمهِ المحرور
يَجزُّ

شجيراتِ الظلِّ
الأقمارَ العمياءَ
شفاهَ التوتِ الأحمر
من كفِّ البستانِ المأفونْ
× × ×
مَنْ يسكبُ
فوقَ توهُّجِهِ
ماءَ الثجَّاجِ
ينقِّطُ في فمه
ديَمَ الشفقِ الكلْمى
أو قطنَ الغَيمْ
يُهدهُدهُ
ويُنيمُ شجاهُ
المستوحشَ كالوعلِ البريِّ
المغرورقَ دمعا
يُتما
الطائرَ
كالبومِ الأعمى
الساقطَ
كالنيزكِ في قلبِ الثلجْ
هذا الشِّعرُ الآثمُ
مَنْ يُلقمُهُ حَجَرا؟
مَنْ يُلقمُهُ حَجَرا؟
× × ×



مكاشفات في غرفة المعتزل

شعر

شعر: فيصل أكرم/السعودية

(وقفة أولى)

صور البلاد تجمعت في مقلتيكَ
ووزعتْ ألوانها في وجنتيكَ..
فلا اسمرارك كالقرى، في دولة المرآة
لا أنت البياض
ولا السواد
ولا جبينك مثله في لحظة الميلاد
هذا الليل لكْ..
فارسم ملامحك الرقيقة، نجمة
واخرج لتصوير الحقيقة، ليلةً
من بعدها الحلم الذي.. نتصورك
ستكون أنت، كما نريدكَ
إنما.. ماذا تريدْ؟
أتريد ظلا تنحني القامات عند قيامه
وتقوم فيه قيامتك؟
فإذن.. ستولد من جديد

(ولادة أخرى)

كل الموانئ تحتفي بالموج..
أنت الموج، والمحيطات اختطافك

فلتقم لليل، لن يجدي اعتكافك
فلتعد للسيرة الأولى..
وصايا من كليب للمهلهل،
صحن وجه الأم عند ابن كلثوم
وأغنية الحيارى الآخرين:
«تشيفان تسفايغ» الشهيد
و «بابلو نيرودا»..
فهلا جئت مولودا؟
وهل ترضى بأن يرث الهلال الصعب
من كانت مواطنه وعودا؟
(ارتداد الرؤيا)
عد للكلام، ولا تعد
للصمت، يقتلك السكونُ..
العالم الآن انتفاضته الأخيرة، أيها المخبوء
في الليل العقيم، كأنك الموبوء؟
لا أنت الوباء.. وإنما الأهواء مقصلة الرؤى
والسطوة الرعناء تقذف في يدينا
جمرة الغرباء، والعدوى مواطنها لدينا..

(ضوء ثقيل)

العين مغمضة، وهذا الضوء يدخل..
من كحول الرمش، من صور الخيال
ومن فراغات التردد في المحال..
هذا الضوء يقتلنا سواداً
للعيون السود يهدينا.. ويحرمنا بلاداً
هذا الضوء أسود، مثل لوحتك القديمة
في المرايا..
والمرايا الآن أبعد، من بدايات الهوى
ولكل مبتعدٍ نوايا..
والنوايا، ربما تأتي علينا بالنهاية
ربما.. تأتي إلينا بالهدايا...

كلود مكاي

قصائد مختارة

أحمد عبدالكريم ـ الجزائر

تقديم:

فضلا عن (ديريك والكوت)، يعد الشاعر كلود مكاي (١٨٨٩ ـ ١٩٤٨) أحد أهم الأصوات الشعرية التي كتبت بالإنجليزية، وأكثرها حضورا في المشهد الشعري العالمي وقد ولد كلود مكاي في جامايكا ورحل إلى أمريكا حيث استقر بها وبزغ اسمه كواحد من أكثر الشعراء جرأة في طرق الموضوعات الإنسانية الحساسة.

نشر كلود مكاي الكثير من القصص والمجاميع الشعرية منها: «أغنيات من جامايكا عام ١٩١٢».

١ - البيت الأبيض

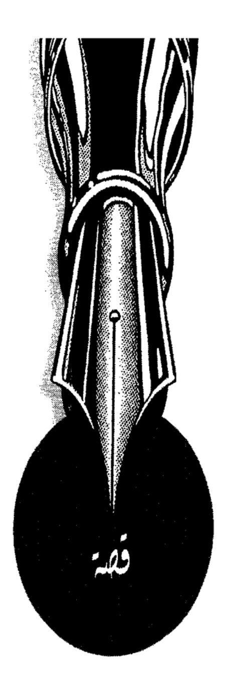
موصد بابك في وجهي المتشنج
وأنا بتذمري، حاد كالنصل المعدني
غير أنني أملك من الجرأة والنبل
ما يجعلني أكظم غيظي بكبرياء..
ولا أنحني.
تحت قدمي تلتهب صفائح المرمر بتوءدة
وفي أسفل الشارع غضب شرس
الألم يمزق أحشائي كلما عبرت
حيث تلمح بوابتك الزجاجية بغطرسة
آه.. لي أن أبحث عن الحكمة كل آن
عميقا، في قلبي الساخط جرح
أجد فيه قدرة خارقة
ليسلمني لتعاليم أعرافك
آه.. حري بي أن أبقي قلبي مسالما
إزاء السم المقتدر لمقتك.

2- تعميد

دعني أذهب في الأتون وحيدا
أمكث دون خوف من اللهب
عليَّ أن أذهب عاريا فيها
عميقا في الهاوية الغريبة الأكثر تسعراً
لن ارتجف من هشاشة عظامي
كي لا أشبه عصفور الخيبة..
قلبي سيرتعش ليس إزاء القدر
وفمي سيمنح بلاغته لكل آهة
ها هو التنور المتثائب يبصقُ نصاله الزجاجية
والصل الأحمر يلهج عاليا أو خافتا باسمي
شهوة الموت تمتص رعبي البشري
تصيرني كتلة من حمم
وعليَّ أن ابتعد، مسترجعا عالمك الباكي
أيتها الروح العنيدة في الجسد الزاهي

3- إذا كان لابد أن نموت.

إذا كان لابد أن نموت، فليكن غير موت الخنازير
منبوذين، منزوين في أماكن قميئة
كما اللحاء، تحاصرنا المجاذيب والكلاب المسعورة
ساخرة من خطنا التعيس
إذا كان لابد أن نموت
آه.. فهلا منحتمونا ميتة شريفة
وهكذا ربما لن يذهب دمنا الغالي هباء
حينها يمكننا أن نتحدى الغيلان
وقد نرغمها على احترامنا بعد موتنا
أحبائي، علينا أن نواجه أعراف الخصوم رغم قلتنا
ليكن مظهرنا مظهر الوادعين
فعلى الرغم من كل أمجادهم، لن يقتسموا غير مجد الموت
ماذا نفعل قبل أن نرقد في القبر الفاغر؟!
كما الرجال. علينا أن نجابه الشر دون خوف
مستندين إلى الجدار، ملطخين لكنما محاربين.


قصة

الفهرس

● قصة: نيروز مالك

عندما قصدت جدي لأحدثه عن المنام الذي رأيت كنت أتذكر ما قرأته عن الترمذي حيث قال: قال عليه الصلاة والسلام: لا تقص رؤياك إلا على عالم أو ناصح. وصلت جدي فرأيته جالسا على كرسي وأذيال ثوبه تملأ الآفاق. نظرت إلى وجهه الخاشع الذي تحيط به الأنوار. قلت له: رأيت في المنام يا جداه سوادا عظيما قد حط فوقي وسمعت صوت رعد هادر امتد فوق رأسي فأغمضت عيني وفتحت فمي ليخف الصوت في أذني.. أتاني الصوت وكأنه صوتي هادرا: يا أيها الذين تموتون اليوم واقفين ومنطويين وقاعدين أو بأيدي عتاة مجرمين أو تنفقون وراء صخرة أو داخل بحر أو في جبل عصي.

يا أيها الذين ترفعون أياديكم إلى السماء لم تبق لكم سماء.

يا أيها الذين تطأون الأرض سادة لم تبق لكم أرض ولم تبق لكم شمس أو قمر أو نجم.

يا أيها الذين متم ها أنا أبدأ رحلتي إليكم عبر اللوح السماوي أحمل زادي من أحداث اليوم وما جرى بالأمس راجعا سنة وراء سنة أطوي العقود والقرون قادما إليكم بأنواري ورؤياي وأسفاري وآياتي الخضر واليابسة داخلا الأرض من أطرافها مبسملا بأسمائها مناديا: يا أيها الذين متم أرى ما لا ترون وأسمع ما لا تسمعون أميز البصير عن الحسير. أعرف المبصر من المعمي.

يا أيها الذين تموتون اليوم أرى نفسي في عالم مسحور غريب وأنا أسير فوق اللوح السماوي الذي يحجزني عن البحار والمحيطات والسفن وجبال الجليد الغائصة في المياه والحيتان الزرق التي ترسل إلى الفضاء نوافير ماء زبدية تتناثر في الأرجاء.

رأيت قمرا صغيرا زمرديا لا يشبه القمر الدائر حول الأرض منذ النشأة

الأولى كـأنه درة فـوق بسـاط أسـود يلمع ويشـع ويشـف ويمتـزج بما تحـتـه من ألوان فيصبح غامقا مشوبا بلون أصفر يمنع أطرافه من الذوبان والضياع في عتمة الكون اللانهائي. رأيت القمر يسير في اتجاه واحد كأنه على سفر إلى أرض خالدة مهاجرة عن أرضنا الفانية يدور حول نفسه ويتقدم إلى الأمام مع أنواره وجماله الغريب.

سمعت صوتا ينادي من قلب الكون أن أمد يدي إلى الأمام لأقطع على القمر طريق خطاه وسيره لأحميه من الوصول إلى طرف الكون الأسود ولكن قمري استمر يتقدم لا يلوي على شيء حتى يدي التي وصلت إليه تخطاها كما يتخطى الضوء الفضاء والأجرام ذاهبا في رحلة الأبدية دون توقف أبدا.

سمعت الصوت يأمرني أن أقوم راحلا إلى الشمال لأرى مدنا عجيبة وأنهارا طويلة وغابات أسطورية وجبالا متجمدة وسيارات وطائرات وقطارات وبواخر وسفنا عملاقة ومباني عالية قاب قوسين أو أدنى من اللوح السماوي الذي أسير فوقه متمما رحلتي يا جداه.

رأيت خلقا كأنهم في يوم النشور عرايا وشبه عرايا بثياب ودون ثياب وحدائق لم أجد لها مثيلا وجبالا جرداء أكلت الشمس خضرتها فلم يبق من عشبها حتى اليابس.

رأيت حيوانات أليفة مستكينة غريقة في تأملاتها تزحف وحيوانات تمشي وترقص وتغني غناء حزينا موحشا يبكي له الناس ويضحك.

رأيت معامل فوق الأرض ومصانع تحت الأرض ومطارات كونية تنطلق منها سفن فضائية ببشر وغير بشر ومصارف تحوي ذهب العصور الماضية الذي استخرجه الإنسان بدأب عبر حياته منذ ملايين السنين ومتاحف لبقايا مدن قديمة وناس وحيوانات منقرضة وكتب صفحاتها من جلد الغزال وأوراق بردى وألواح آجرية وجلود ثعابين وكل ما أمكن للإنسان أن يخط عليه بقلم أو سكين أو حجر.

رأيت الشمس الصاعدة من الجزر الكبيرة والصغيرة المتناثرة في المحيط.

رأيت حربا كونية ترتفع فيها رايات بيضاء وضباطا يضعون أياديهم وراء رؤوسهم يمشون بين الثلوج بذقون طويلة الشعر وعيون غائرة بثياب بلا أزرار وبأحزمة مفكوكة ومعاطف تطيّر الرياح أردانها إلى الوراء.

رأيت طائرات حربية تحلق باتجاه الشمس فأنصت.

سمعت دوي انفجار.

لا لم يكن انفجارا إنما صوت انهدام.

أصيخ سمعي فلا شيء غير الصمت العميق العميق العميق كالذي يسبق الانفجار.

تناهى إلى سمعي همهمة كأن جبال الدنيا تنزاح عن مكانها وتغوص في الأرض.

ينفجر في سمعي صوت لا يمكنني وصفه.

رأيت وميضا أقوى من نور الشمس فذهب بنور عيني.

رأيت الدنيا في سواد عظيم.

سمعت صوت انفجار اهتز له اللوح السماوي تحتي ثم اختفى الوميض وراء غيمة بيضاء ملونة الأطراف يا جداه.

أصابني رعب من أن يتحطم اللوح إلى نثرات وشظايا فأسقط إلى الأرض التي تحت.

رأيت ارتجاج المدن واهتزاز الجبال واندفاع مياه البحار والمحيطات.

رأيت صعود عمود رمادي إلى الأعلى الأعلى الأعلى على شكل ثمرة فطر بيضاء عملاقة في عمق الليل مجتزيا ألوان الدنيا كلها.

رأيت عصف الرياح الجهنمية في المنطقة التي نبتت فيها ثمرة الفطر وجعلها قاعا صفصفا.

رأيت جيوشا تزحف منكسرة ودبابات تتراجع ومدنا تدمر وأراضي تحرق بالنار والحديد وطائرات تخفي الشمس عن العيون تجعل من النهار ليلا ومن الليل نهارا.

رأيت حكومات تنهار وأخرى تصعد وشعوبا تقاتل ضد حكامها وظالميها وملوكها وأغنيائها.

رأيت المجاعات تلف الأرض والجراد لا يجد ما يأكله فيقع مستكينا تعبا في أيدي البشر فيسلق ويشوى ويؤكل.

رأيت أخا يقتل أخاه ويتزوج نساءه ويستولي على أمواله وخزائنه.

رأيت المؤتمرات في القصور.

رأيت أحزابا تنظم نفسها لتقود الثورات في بلادها.

رأيت جيوشا سرية تطارد أفرادا من الناس وجماعات وشعوبا لأنها تطالب بالعدل.

رأيت بلدانا تبني أنظمة جديدة غير معروفة لدى البشر وتنصب رؤساء حكوماتها من الرعاع يحلمون ببناء الجنة على الأرض.

رأيت احتفالات في العالم توقد شموعا فوق بلدانها تحتفل بانتهاء قرن وبداية قرن جديد.

رأيت عيونا غائرة وبطونا منتفخة وسواعد أشبه بالعصي وأفخاذا من جلد وعظم وأمواتا بالآلاف من الجوع والمرض.

رأيت نساء ليس ككل النساء يرتدين الفراء والحرير والذهب.

رأيت نساء ليس ككل النساء يحملن البنادق ويتوزعن شعاب الجبال والوديان والغابات.

رأيت قصورا وأكواخا وناسا يعملون في أفخم المكاتب وناسا يعملون تحت الأرض في الأنفاق والمناجم وأطفالا يصبحون مجرمين عتاة في الثانية عشرة من العمر.

رأيت حروبا بين شعوب وثورات يقوم بها الفقراء والضعفاء والمستضعفون.

رأيت انكسارهم مرة وراء أخرى ياجداه.

رأيت مطارديهم يحصدونهم حصدا.

رأيت جواسيس وشرطة سرية وعلنية ورجالا يدعون بالأمن.

رأيت قصورا تدمر وحصونا تنسف وأنهارا تحول عن مجراها وملوكا تتوج ورؤساء وديكتاتوريين طغاة وأمراء وقادة جيوش أشبه بالدمى وعاهرات عالميات ومحظيات ومفكرين مطاردين وآخرين يمالئون ملوكهم وأدباء في الزنازين وأدباء مطاردين وأدباء بلا ورقة توت.

رأيت قمري في أقصى الليل الكوني يا جداه فأدرت وجهي إلى حيث ينير.

رأيت سفنا تدنو من أرض لم تكن معروفة فيما مضى.

رأيت بشرا مثل بقية البشر معزولين في الأرض المجهولة.

رأيت مذابح وحروبا لإبادتهم ومطاردات لافناء جنسهم.

رأيت انتصار اللصوص والمجرمين والقتلة والقوادين.

رأيت تمثال مكتشف تلك الأرض جالسا على صخرة واضعا يديه الاثنتين وراء رأسه كأنه في حالة أسر ودمعة تنزلق من عينيه الحجريتين.

رأيت كنائس ومحاكم وقلاعا وسحرا وسحرة وساحرات يقادون إلى المحارق.

رأيت الدنيا التي أعرفها.

رأيت كتابا وعلماء يتراجعون أمام الموت يركعون أمام الخرافة وفي نفوسهم يرددون رغم هذا فهي تدور.

رأيت أحداثا غريبة يشيب لها الشعر ووقائع عجيبة أعجب من حكايات ألف ليلة وأخبارا تذهل الدرويش الزاهد يا جداه.

يا أيها الذين تموتون اليوم سمعت رجلا محاطا بالأنوار يعلن أن لا إله إلا الله الواحد الأحد الذي لم يلد ولم يولد.

رأيت هجرته مع صحبه إلا رجلا ينام في فراش المهاجر.

رأيت المعارك التي انتصرت فيها فئة قليلة وهزمت فيها فئة كبيرة.

رأيت الآيات تتطاير فوق المدينة وتتهادى على أجنحة الملائكة.

رأيت انتصار شعوب وأقوام مجهولة.

رأيت رأيت سيوفا مرفوعة في وجه السماء وسيوفا مرفوعة من أجل السماء.

رأيت الظلام يحل والناس يحملون مشاعل يتوغلون في الكهوف وينامون فوق حجر ويأكلون ما تيسر لهم من صيد البر والبحر والجو، رأيتهم يقيمون شعائرهم الدينية في عبادة إلههم الخاص والركوع لبنيتهم.

رأيتهم يموتون من أجل عقائدهم فيصلبون ويدفنون أحياء وتفصل رؤوسهم عن أجسادهم لتقدم للوحوش الكاسرة يا جداه.

رأيت دعواتهم السرية إلى الدين الجديد.

رأيت رجلا نحيلا بإزار تخيطه الأنوار وتلبسه الأضواء يحمل صليبه الخشبي والجند يدفعونه دفعا إلى معابر الجلجلة.

رأيت كسوف الشمس وليل القيامة وصعود الجسد من القبر إلى السماء.

رأيت في أقصى الشرق صحراء جحيمية لا يستدل الإنسان فيها لنفسه طريقا أودربا ضاع فيها شعب أربعين سنة.

رأيت جبلا يلمع بالبروق ويهدر بالرعود.

رأيت رجلا بلحية طويلة تلف أسفل الجبل راكعا ركوعا غريبا يسمع قعقعة تهتز لها الجبال وتطير لها السحب وتزلزل لها الدنيا والدنيا تمتد تحت أقدام الناس.

رأيت تطاير القدر محلقا فوق رؤوس التائهين وهم يلوذون بالفرار يصرخون إلهنا ارحمنا من غضبك إلهنا اعطنا سمعا في آذاننا لأن الكليم يقودنا إلى حيث لا نعلم.

رأيت قمري الصغير يعبر صفحة السماء السوداء ويرحل بعيدا عن يدي ويدور في الفلك شفافا كأنه الأنوار المقدسة المشعة من الأنبياء.

رأيت جيوشا تتحرك باتجاه الجبال لتنتزع أشجار الأرز وتجعل منها وقودا لنار هائلة يلتف حولها الناس.

رأيت الأنبياء المتحلقين حول النار يتحدثون عن الإنسان الذي كبر وتجبر.

رأيت مرور الإنسان من أمامي عملاقا ذا رأس بقد الصخرة وعينين ناريتين وعضلات تحطم فكوك الوحوش الكاسرة.

رأيت بشرا بعدد النحل في أيام الصيف يبنون أبنية تتصاعد إلى السماء تحجب الشمس، ويبنون المسلات والمعابد، ويفتحون بلادا تلو البلاد، ويأمرون الناس بالخضوع للآلهة الجديدة.

رأيت ملوكا يتزوجون شقيقاتهم.

رأيت الشمس في رحلتها الأولى بعد توحيد الآلهة.

رأيت تنانين تنطلق من أقصى الشرق إلى جانب اللوح السماوي يا جداه فأسرعت من خطوي هاربا.

رأيت الأرض البتول غير المكتشفة إلا في الكتب المحتوية على الخرائط القديمة ودورات الشمس الغامضة ما بين الشرق والغرب.

رأيت الإنسان يبدأ بأربع ثم يستوي على اثنتين ثم يعود ليمشي على ثلاث.

رأيت الإنسان العظيم يرسم قدره يصبح إلها وإنسانا وخادما.

رأيت الملوك المتصارعين على الملك.

رأيت نفسي أقول لهم لا يفرح أحدكم بالمُلك لأنه نهاية مهلكة لكل نفس أقامت العدل أو فرضت الظلم فتُهلك النفس التي تقيم العدل على أيدي الذين يبغون الظلم وتهلك النفس التي تقيم الظلم على أيدي الذين يبغون العدل قلت هكذا تدور الدنيا إلى يوم الفناء العظيم يا جداه.

رأيت الأجداد يحكون الحكايات للأحفاد.

رأيت الأحفاد يحلمون بأن يصبحوا عندما يكبرون كأولئك الأبطال الصناديد الذين تحدث عنهم الأجداد ويحلمون بخوض الأهوال وهم يبحثون عن عشبة الخلود فيقطعون الصحارى والفيافي والجبال والوديان ويلاقون التنانين والثيران المتوحشة والفيلان ويدخلون باطن الأرض ويزورون الأموات في دنياهم ويسألون عن عشبة الخلود التي تحميها الوحوش المقدسة من طمع الإنسان الفاني ويلجأون إلى السحرة يعدونهم بالجنان الخالدة ولكنهم لا يخرجون من دنيا الأموات.

رأيت كيف يسبحون في نهرها الخالد الذي يحمل أرواح الموتى من الدنيا إلى عالم الآخرة.

رأيت الأزهار الطافية فوق بحيرات ترعاها التنانين وتحرسها الوحوش.

رأيت الشجعان يرتجفون من الخوف وهم يتقدمون إلى الأمام يلاقون الغيلان.

رأيت أفعى تبتلع نبتة الخلود.

رأيت عودة أشجع الشجعان إلى ممالكه خائبا يعترف أمام الآلهة المقدسة أن الإنسان فان يا جداه.

أيها الذين يموتون واحدا بعد الآخر متى أصل إلى أقصى الشرق، متى أحط الرحال في أقصى الشرق حيث أمد يدي إلى الخطوط التي تبرز من ورائها الشمس، متى سأضغط على الشمس من أجل أن تباركني وتغسلني بأمواج شعاعها موجة أثر موجة.

متى سأصل إلى تلك الأرض التي نشبت فوقها أعظم المعارك من أجل تثبيت التاج على رأس هذا الملك أو ذاك القيصر؟

متى أسمع صلوات الناس الوثنية الذين لم يعرفوا نبيا بعد؟

متى أتخطى تلك الجبال التي لا تعرف سوى الثلوج والجليد والدببة والفيلة والأحصنة والقلاع والجيوش وعظيم يريد فتح العالم؟

وها أنا ذا أراه ينظم الجيوش ويجعل على رأس كل جيش قائدا عظيما وهو يخاطب نفسه لم يستطع ذاك الأحمق حراسة العشبة الخالدة فنام بقربها لتبتلعها الأفعى، وأسمعه يقول أما أنا فلن أنام سأحصل على تلك العشبة سأحصن بها روحي قبل جسدي، وأسمعه يقول الجسد فان أما الروح فخالدة، وأسمعه يقول سأخلد روحي واسمي بعملي.

رأيت التفات العظيم إلى قادة جيوشه ينظر إليهم فيفهمون عليه كأنهم في صدره فيبتسمون له ويقولون بصوت واحد مرتفع نحن معك فإن فنيت سنفنى معك وان خلدت سنخلد معك.

يا أيها الذين آمنوا بالموت على أنه نهاية الإنسان. رأيت نفسي منحدرا إلى الشرق ووجهتي الشمس وأمامي مدن آثمة تنهار وتنخسف تحتها الأرض وتفور في التراب حتى تمحى عن وجه الأرض.

رأيت الإنسان فيها استطاع الهرب واللجوء إلى الأعالي من الجبال والصخور والأنهار والتلال يخرون أمام الآلهة الصامتة الغاضبة يصلون وهم يطلبون الرحمة والرأفة.

رأيت كيف يوضحون لآلهتهم أنهم ليسوا من الآثمين فلماذا لا يكون لهم حساب خاص بعيدا عن الآثمين فيعلو صوت في الفضاء يكاد أن يصم أذني. لقد رأيتم ما يفعلون فأدرتم وجوهكم عن أفعالكم وقلتم لا شأن لنا بهم.

أسمع هدير الصوت يعلو درجة عن السابق يقول لهم: كان عليكم أن تردعوهم بالحسنى وإن لم يفعلوا فبالقوة ويعلو الصوت درجة ثالثة مهددا متوعدا «الويل لكم ما أنتم إلا ناس متخاذلون».

رأيت المدن تختفي في الأغوار.

رأيت الأعالي من الجبال والصخور والأشجار تسوى مع الأرض ما تلبث أن ينقلب عاليها سافلها وتصبح قاعا صفصفا يا جداه.

يا أيها الذين متم بالأمس أقول لكم الحق لما طغى الإنسان وتجبر واتخذ من دون الله إلها وقام بأفعال محرمة لا ترضى عنها العجماوات وتأتي القيام بما قام به الإنسان فكانت بداية الزلزلة الكبرى من الشرق متوجهة إلى الغرب ماسحة معها وفي طريقها بقية الجهات الأساسية والفرعية كطوفان حصل بعد هطول الأمطار أربعين يوما وهناك من قال في الألواح القديمة أربعين سنة وهناك من يقول في الألواح الجديدة أربعين مليون سنة.

رأيت من مكاني في أقصى الشرق الذي أقبع فيه تموج السفينة فوق الأمواج كأني بها على وشك الغرق.

رأيت الحيوانات والإنسان والطير تطل من كواتها معقودة اللسان خائفة من حولها وما يجري لها.

رأيت أحدهم يأبى صعود السفينة فيكابر ليصعد التلال فتجرفه مياه الأمطار الهاطلة.

رأيت كيف يصعد ذرى الأشجار فتميل ليس من ثقلة إنما من ثقل المطر الهاطل على

أوراقها.
رأيت كيف يصعد سريعا الجبال لا ينظر إلى الفلك التي بدأت تطفو وتتحرك.
رأيت المياه تصعد إلى قمم الجبال.
رأيت ذاك الإنسان يغرق وهو يحاول أن يمسك خيوط المطر النازلة ليصعد إلى السماء يا جداه.
يا أيها الذين متم أقول لكم الحق لما كانت الحياة يجب أن تستمر لكيلا ينقطع نسل الإنسان، رأيت انقشاع المياه عن التراب وخروج الإنسان إلى إعمار الأرض الخربة ونسيان الخوف والتهويل في الكتب والمصاحف والأناجيل وبقية الكتب المقدسة غير المسماة.
رأيت كيف يعود الإنسان يتخذ آلهة جديدة يسجد لها ويتعبدها.
رأيت كيف يصنع آلهة، واحدا للشمس وآخر للنار وثالثا للسحر.
رأيت كيف يبني وأنا في بداية نزولي إلى الجنوب برجا يريد الوصول به إلى السماء.
رأيت احتفال الإنسان بإنجاز ما يريد فيصخب ويثور ويجامع طوال الليل.
رأيت كيف يفقد لسانه الوحيد قبل عقله في النهار فيصبح له ألف لسان بألف لغة.
رأيت كيف يثرثر طوال النهار دون جدوى فيصيبه اليأس فيترك ما بدأه ويرحل مشتتا في أرجاء الأرض خائبا.
رأيت كيف يدخل الغابات ويتوغل في الصحاري يقيم على شواطىء الأنهار يصعد الجبال يختفي في الكهوف.
رأيت كيف يعود إلى بداية سيرته الأولى يعيش في قطعان متعاضدة تصطاد لتأكل وتلبس ما تنتزعه من جلود ما اصطادته.

رأيت كيف يعود شبيها بالقرد طويل الشعر واللحية يرقص حول النار يتأمل النجوم يرسم أدوات يفكر بها من أجل صنعها لقتل الحيوانات الضخمة التي ترعى وجه الأرض البدائية بأمطارها وزلازلها وبراكينها.
رأيت أرضا لا تكف عن الثوران وقذف الحمم.
رأيت السحب تغطي وجه الأرض برقا يلمع فيما بينها فيلفها شرقا وغربا وشمالا وجنوبا تهطل الأمطار سنوات تبلغ المئات والآلاف.
رأيت كيف تنطفئ وكيف يتشقق جلدها وتنخسف أطرافها وتعوج ملامحها فأتقدم باتجاه الجنوب أبغي الوصول إلى أقصاه حيث أرى تشقق الأرض وتشكل الجبال وانهداما في أثر انهدام وانزياحا في أثر انزياح وتصاعد النار من أعماق الأرض في ألسنة هائلة تقذف حمما ودخانا تحيط بالأرض وبخارا.
رأيت اصطدام الغيوم بالغيوم فتبرق البروق في بطونها. تهدر الرعود تحت اللوح السماوي حيث أتابع رحلتي فوق يا جداه.
رأيت انسكاب المطر سنوات طويلة من جديد.
رأيت ابتراد الأرض من جديد.
رأيت تشقق الأرض وانخسافها في أماكن وعلوها في أماكن أخرى.
رأيت تشكل القارات.

رأيت أمريكا قبل أن يصل إليها كولومبس بملايين السنين يا جداه.

يا أيها الذين آمنوا بالخلق ها أنا أصل أقصى الجنوب أشعر بالبرد وهذا الأمر يحدث معي لأول مرة فلا أستغرب ذلك فأنا في أبرد منطقة في العالم فمددت يدي إلى قمري الصغير دليلي أستمد منه الدفء.

رأيت انكماش الأرض كجوزة فارغة محمرة متوهجة فبدأت صعودي باتجاه الغرب.

رأيت الأرض تنتفخ كالبالون المنفوخ.

رأيت الأرض تكبر وتشع.

رأيت قمري يسرع مبتعدا كأنه خائف من أمر وشيك الوقوع فأصرخ به وأنا أهرع إلى أقصى الغرب إلى أين يا قمري أنت هارب أنت النار التي تحميني من قر البرد أنت هادئ في هذا الليل الذي يوشك أن يطبق على الأرض. لا تهرب يا قمري الأخضر خذني معك، وظللت أنادي قمري حتى سقطت على طرف اللوح السماوي البارد يا جداه بعد أن اختفى وحل ليل لا ينيره نجم أو قمر.

رأيت استمرار الأرض في التوهج والانتفاخ وفي الاقتراب مني يا جداه أنا الذي رأيت نفسي أصل إلى أقصى الغرب أصل إلى نهاية رحلتي أنا الذي رأيت أطراف اللوح السماوي الذي سرت فوقه كل هذه السنين وأنا الذي رأيت ما رأيته يا جداه لا بد لي من الوقوف قليلا لأن أطراف اللوح السماوي بدأت تختفي عن أنظاري وبدأت تمتزج بأطراف السواد يا جداه.

يا أيها الذين متم أما كان لكم أن تؤخروا موتكم قليلا لتروا ما رأيت من انفجار الأرض وتشظيها وتناثرها متوهجة في أطراف الكون كإحدى المفرقعات. أما الذي رأيت شظاياها تترمد وتذوب في الفضاء ويحل الظلام الأبدي. أنا الذي رأيت حلول الليل الأبدي. أنا الذي فتحت عيني أحاول أن أرى ما تبقى من الأرض فأصبح كذاك الأعمى الخالد الذي خرج من مملكته يتلمس طريقه عبر الظلمة الأبدية التي أحاطت به. أنا الذي عرفت أن العين تستمد نورها من الأنوار المحيطة بها. أنا الذي رأيت نفسي أقرفص لأزحف بعجيزتي إلى طرف اللوح السماوي الذي يطل على الهاوية. أنا الذي جلست على طرف اللوح السماوي المطل على الأبدية. أنا الذي بحثت يائسا عن نور ولو كان يبعد عني ملايين السنين. أنا الذي رأيت كل شيء لا أرى شيئا الآن يا جداه.

أنا الذي غرقت في ليل أبدي أجلس على طرف اللوح السماوي المطل على الهاوية الأبدية يا جداه.

أنا الذي أحسد ذاك الأعمى الخالد الذي وجد في ابنته عينين يقود بهما نفسه أنا الذي لا أحد يقودني عبر هذا الليل المنداح على هوتي الأبدية يا جداه.

واختفى صوت الحفيد وهو ينظر إلى وجه جده ينتظر منه أن يفسر له ما رآه من المنام. أما الجد الذي كان يتلو سرا من كتاب الله ما تيسر له من الآيات الكريمات فأعلن بصوته جهرا متابعا قراءته من سورة الحديد (اعلموا انما الحياة الدنيا لعب ولهو وزينةوتفاخر بينكم وتكاثر في الأموال والأولاد مثل غيث أعجب الكفار نباته ثم يهيج فتراه مصفرا ثم يكون حطاما وفي الآخرة عذاب شديد).

صدق الله العظيم

قصة



بائع الـ

كان كل يوم يجلس ينتظر بائع السمك ليمر ويتبعه مسافة معينة ثم يعود فرحاً. أحيانا يتمادى في السير وراءه حتى يصل الشارع الآخر فيطرده البائع.

ترن في صوان أذنيه عبارة البائع التي كان يقولها بصوت مبحوح:

- اذهب إلى أمك.

كان يقف يمعن فيه دون أن يتكلم. أحيانا يضحك عندما يرى أسنانه مبعثرة وغير متناسقة. يقوم البائع بأخذ حجرة صغيرة ويصوبها نحوه. كان لا يأبه بذلك، يتابع المسير خلفه عبر الشوارع الخلفية للمدينة. وحينما يصل إلى الشارع العام يعود راكضاً إلى البيت وهو يردد: ياسميك ياسميك ،ياسميك.

كانت أمه تقف خلف الباب تنتظره حتى يعود، فتقول له بصوت عالٍ:

- حمار.

دام على هذا الحال فترة من الزمن، حتى إنه أصبح يعرف الأيام التي يمر فيها السمك، بل كان يسمع صوته وهو يدخل الشارع، يرن في أذنيه كالنغم الساحر.

في اليوم الموعود، يجلس بقرب الباب منتظراً مروره، وأحيانا ترفض أمه خروجه، فتقول له:

- اجلس بقرب الباب، لاتذهب وراءه، هل تسمع؟

كان لايرد عليها، ينصاع إلى أمرها طالما ليس هناك صوت يدفعه إلى الشارع، وحينما يسمع النغمة المعهودة، يقفز قلبه ، يفتح الباب بخفه، يتجه مسرعا خلف البائع وهو يردد النغمة الخالدة: ياسميك، ساسميك، ياسميك، ياسميك، ياسميك.

ينتشي طربا وهو يردد هذا الموال العجيب، الموال الذي يدغدغ حاسته، ويجعله يتبع ذلك الرجل الغريب إلى كل مكان. كان ينهره كل مرة، إلا أنه

لايأبه بذلك. يقول له:
ـ اذهب إلى أمك.
لا يرد عليه، يقف بعيدا ويضحك. يقول بائع السمك مرة ثانية:
ـ ستضيع.
أيضا لا يرد، يقف ساكناً.
البائع آلف الطفل، وتركه يسير خلفه، وأحياناً يمشي بجواره، لا يكلمه. وحينما تطل امرأة وتستدعيه يذهب هو بدلا عن البائع. كانت بعض النسوة متبرجات، وبعضهن يقف خلف الباب والأخريات يكشفن وجوههن، لكن لا يبالين بشيء. يجلسن بقرب البائع ويضحكن وهن يعلكن اللبان أما النساء اللائي يقفن خلف أبواب بيوتهن، فكان يقوم بدور المراسل لهن، كان يحمل السمك إليهن ثم يأخذ النقود منهن.
يشعر بفرح غامر عندما يفعل ذلك، شيء بداخله يرقص، يطير، يحلق به إلى عالم آخر، عالم خاص به.
يذكر واحدة من تلك النسوة المتبرجات، التي كانت تكشف وجهها للبائع، أربعة قروش كلما رأته يقف بجانب، وتقول له:
ـ أبوك بخيل.
لا يرد عليها، يأخذ الأربعة قروش ويتجه مسرعا إلى بيتهم. بعضهن يسألن البائع بغنج:
ـ ابنك؟
يرد البائع ضاحكاً:
ـ لا، كل مرة يتبعني.
ـ ابن من؟
ـ لا أعلم، أنه يسليني. الشوارع تخلو من المارة.
وإحداهن قالت ذات وهي تمد يدها لتأخذ السمك (الهامور) من يديه:
ـ أهو الذي يردد وراءك؟
لم يرد البائع، سكت وأنهى الحديث كعادته، إذا لم يعجبه الكلام.
كانت بعض النسوة تحب الحديث مع البائع وتتلطف إليه، وهو أيضا يشعر بالارتياح لهن. كان يضع سمكة زائدة على الوزنة لهن.
تأخر عن الخروج هذا اليوم، لقد كان نائماً. خرج إلى الشارع مسرعا، لم يلتفت إلى أمه وهي تنهره، أهملها. راح يبحث عنه في كل مكان. اتجه إلى الشارع الثاني، لم يره، عرج إلى الشارع الخلفي، صوب نظره إلى الأبواب المفتوحة لعله يراه أو يرى (قفته)(*) المصنوعة من الخوص. بعد جهد لمح القفة مواربة عند بيت المرأة التي تعطيه كل مرة أربعة قروش، كانت القفة مغطاة بخيشة مبللة بالماء. راح يبحث عن البائع في بهو البيت، لم يره، دخل المجلس فكانت الصاعقة التي هشمت رأسه الصغير، وحطمت بقايا طفولته، شعر بجسده يهتز ويرتعش خوفا وهلعاً، شيء سيطر على كيانه، ربطه ، غرسه في الأرض. كان المنظر غريبا وعجيباً، ورهيبا. فغرفاه، كاد أن يصرخ، ظن أن البائع يضرب المرأة التي يحبها، تراجع للوراء خوفا لقد كانت المرأة في وضع رهيب، وغير طبيعي.
تساءل، ماذا تفعل، اين ثيابها وثيابه؟

لمحته المرأة وهي راقدة على الأرض، نهضت مذعورة، وصرخت بصوت عال:

- ماذا تفعل؟ حمار، اذهب.

فر هاربا، وساقاه لا تكاد تحمله، الخوف بدا واضحا على وجهه. كان المنظر مفزعا، ماذا يفعل البائع بتلك المرأة؟ كان الرجل يلهث تتأوه، لم يستوعب المشهد، لقد امتقع وجهه وطارلبه روعاً.

ظل يفكر في ذلك المشهد أيا ما، بل سنوات طويلة، إنه الحدث الذي كسر ذاكرته، وشكل حياته وغيرها إلى شيء آخر لم يدركه حينها.

يذكر إن تلك المرأة، سألته ذات مرة:

- ماذا قلت لأمك؟

نظر إليها، ولم يجب. كان خائفا منها، كانت نظراتها حادة وغريبة. قالت مرة ثانية:

- ماذا قلت لأمك؟

- لم أقل شيئا.

ردت ضاحكة:

- شاطر، أنت رجل.

أعطته أربعة قروش، وقالت له:

- ليس كل ما يعرف يقال.

خرج مسرعا إلى الدكان، نسي كل شيء، طار فرحاً، عاد لايذكر من هو؟ كل ما يذكره ويرن في صوان أذنيه:

(ليس كل ما يعرف يقال).

*القفة: المقطف الكبير، والزبيل المصنوع من خوص النخيل.

قصة

يوم رحل الياسمين

• أحمد جاسم الحسين

(لا تعش وحيدا يابني!) تلك وصية أمي.

طرقات متتالية وقوية على الباب.. هل عادت؟ ربما أحست بخطئها؟ وأن روحينا لا يطيقان الفراق.. آه ما أروع عبق الياسمين!

أعرفها تمزح معي.. المفتاح معها.. كنت متأكدا من عودتها، هي تحبني.. تركت لي قبسات من روحها.. وعبقها.. كل الناس يقولون: صباح الخير.. تهمس بأذني: صباح الحب، صباح الياسمين.. صباح الدفء.. وتمطرني بباقة من القبل الدافئة.. أريدك لي وحدي.. أنا أحبك، وتطلق آها واسعة المدى ما عرفت لماذا حتى الآن؟

حاول إشعال الضوء.. الكهرباء مقطوعة.. اختط لنفسه طريقا وسط الظلام، باب الجنة بعيد عن غرفة المكتب، الشقة واسعة، وعبق الياسمين يبعث الحياة في كل شيء.

صاح: من؟

لم يرد أحد هي تحب المفاجآت وتحبني..

صاح ثانية: من؟

تزداد الطرقات، والباب يهتز، ربما نست المفتاح، سأعذبها قليلا، أعرف أنها لا يمكن أن تعيش بدوني.. وتحب أن أمزح معها.. الباب يكاد يسقط.. لا يمكن لعبق مثل عبقها أن يصنع ذلك.. هل..؟

أمي قالت: لا تعش وحيدا يازكي، احذر هي تأتي في الليل، بعد منتصفه والناس نيام! أتظن أنني نائم؟... سأفتح الباب، وليحدث ما يحدث..!

أنا لا أخاف السعالي، عبق ياسمين يحرسني، وعمي.. يفتح الباب.. يتقدم نحوه أشباح سود.. يجرونه..

يمانع.. يضربونه.. يحاول أن يرى شيئا.. يقاوم عبثا.

أمي قالت: لا تنم وحيدا يازكي (السعلاة) لن تأتيك إذا حصلت على (الجامعة)! فرحت!

: و(الحنفيش) متى أقدر عليه ياأمي؟

: عندما تحصل على الشهادة العليا!

يضربونني بأياد كأنها أياد آدمية.. آه مني.. لماذا لم أسأل أمي عن ألوانهم؟ هل هم من البشر..؟!

صوت سيارة مدعومة.. آه لو عرفت زوجتي أو عمي.. لذبحهم..!

لكن آه آه عمي قال لي: إنه يعرف حتى مواعيد موت الناس!

قالوا لي: يدخلون من ثقب الباب.. من المدخنة؟

: سأهرب!

: سيحضرونك لو دخلت ثقب إبرة!

مرة واحدة رأيته، قال: ياسمين ابنتي الوحيدة.. لم أرفض طلبا لها في حياتي، سيرتك أمامي!

(مصنف أسود ممتلئ بالأوراق)، أعرف عنك كل شيء، متى ولدت؟ متى تأكل؟ كم فتاة عاشرت؟ نحن نعرف عنك أكثر مما تعرف عن نفسك؟

لم أتمالك نفسي، ابتسمت، كيف يعرف عني أكثر مني؟

انزعج من ابتسامتي، هل تعرف متى تموت؟

ابتسمت ثانية، هززت رأسي نافيا: هذا أمر لا يعلمه إلا الرب..

قال بلوم: نحن نعرف.. اقرأ: ستموت عندما تزعج الياسمين؟

ياإلهي.. من يستطيع أن يزعج الياسمين..؟

وابتلعت خيبتي وصمت، أومأ بعينيه لي كأنه يقول لي: انصرف..

انفتح الباب إلكترونيا، دخلت بمصعد مظلم ومنه إلى سيارة مظلمة ثم فتح الباب وإذا بي في كلية الآداب..

لم أشعر مع ياسمين أن أباها..

كان عبقها ينتشر في فضاءات روحي فيملأني حنانا ودفئا ولذة..!

آه عالم كله ظلام.. صوت سيارة.. هل السعالي والحنافيش تعرف قيادة السيارة؟ لم أسأل أمي، تبا لي! كم فاتني من الأسئلة! ياليتني سألتها عن مستقبلي.. لم تك أمي تجيب عن أسئلتي، قبل أن تذهب إلى الفرات وتطوف شموع الخضر.. إجاباتها كانت دقيقة.

: أبي لا يرفض لي طلبا؟

: ثوبك ليس من ثوبي (وقلت في داخلي عبقك من عبقي وعبقي من عبقك يا عبق روحي)!

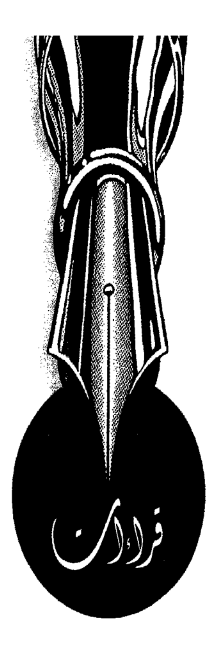
: أنا أحبك.. من أول ما درستنا أنا متعلقة فيك، بابتسامتك، بعيونك السود، بتحليلك للشعر.. أنا أحبك أتريد أن أصرخ.. ألا ترى لهفة عيوني!

: لا ترفعي صوتك.. نحن بالجامعة!

أمي وافقت على مضض: أنا ما أحب أوقف بطريقك ياابني، ثوبهم ليس من ثوبنا،

ستتركك تنام وحيدا..
: هل ستفارقني أيها العبق الساحر؟
: أنا أخاف عليك من النوم وحدك، الحنافيش والسعالي كثيرة هذه الأيام.. عندما تراك وحيدا ستهجم عليك.. سأطوف لك الشموع كل يوم، وأصلي ركعتين..
: آه.. أين أنت ياأمي.. كل خيباتي ولدت بعد رحيلك يا أماه..!
شيء يهزني.. أسراب تمتطي جسدي كأنها أياد آدمية..
أين يدي، لساني..؟ حاولت فتح فمي لأقول: ياجماعة.. ابعدوا عني.. ألا تعرفوني؟ أمهلوني لأخبر زوجتي.. أنا صهر..
أعرف أن الحنافيش والسعالي تخاف من عمي هو قال ذلك..
فمي مغلق.. يقهقهون كالبشر.. ياإلهي - لو سألت أمي: هل تعرف الحنافيش الضحك؟ هل تحس الحنافيش؟
دائما تجر فراشي إلى جانب إخوتي: لا تبعد عن إخوتك، أحسن ما يجرك الحنفيش.. تسري في بدني قشعريرة: ما هو الحنفيش ياأمي؟
: حيوان زغير
رأسه كبير
فعله خطير
لا يركب الحمير!
اطمأنيت أنه ليس من أبناء قريتي!
تخيلته مرات ومرات.. صار يسري في شراييني.. عندما لا أطيع أمي، تصيح بي: سيأتي الحنفيش ويحجرك!
أركض وأنفذ أوامرها.. فتبتسم: الله يفتحها بوجهك يا ابني..!
مرة نمت بعيدا عن إخوتي.. جاءت أمي في الوقت المناسب، كان الحنفيش يهم بالتهامي، كنت أصرخ، أيقظتني: زكي زكي.
: الحنفيش، الحنفيش يا أمي لو لم تأت لأكلني..! فظيع.. منظره فظيع ياأمي..
ابتسمت: ألم أقل لك يازكي لا تبتعد عن إخوتك؟
: الحنفيش ينفرد فيك!
: لماذا لا يذهب لإخوتي الصغار..
: الحنفيش يبدأ بالكبار ياابني!
تمنيت وقتها لو لم أكن كبيرا!
وراحت هذه الأمنية تنمو بمرور الأيام.. ما أجمل أيام الطفولة.. لعب وسباحة في الفرات، وطعام ونوم وذهن صاف، وحمامات إجبارية لا أوافق عليها قبل وعد بسندويشة زبدة وبيضة مسلوقة وشرب إبريق من الشاي حتى لو...!
لطمات جديدة، شيء ما يرقصني، وقع أقدام تبتعد عني، جسدي يرتفع، ماء يندلق، حار، بارد، هواء ساخن، وأطراف تختلج..
: ياسمين.. ياحبيبتي.. ياعبقي.. التدريس حياتي.. كياني.. وعد أبي وأمي.. مجاورة الفرات يا ياسمين فقدتها من أجل الجامعة وعوضني الياسمين.. الملعونات لا أعرف من أين يحصلن على رقم الهاتف..!

: زوجتك موجودة دكتور؟
لا
كنت أظن أنهن من صديقاتها، ويبدأن بالغزل، لم أكن أعرف أن هاتفنا مراقب.. أو أني مهم.
أحضرت لي الأشرطة، صوتي ذاته، لا مجال للإنكار..
: أحبك ياياسمين، تتوقدين في داخلي، وتبعثين في كياني الحلم، ياسمين حياتي.. يافرات روحي أحبك وحق روح أمي وأبي وحق الفرات وعبقك أحبك!
: زكي! تترك الجامعة والتدريس أو أخبر أبي؟ أريدك لي؟ لي وحدي هل تفهم؟
: لو كانت تعرف لأنقذتني من هذه الحنافيش.. سأصرخ.. سأصرخ بأعلى صوتي.. فهي تسمعني دائما.. سأرسل قبسة من روحي إلى روحها!
: أنا لك وحدك يا عمري الآتي.. أنا لك وأنت لي، ياروحي المنسكبة في روحي، يا دفء شتائي وقبلة جسدي، ياقلبي الأبيض اللهوف، ياكل الروح وكل الحب وكعبة الآمال!
آه.. آه.. آه.. لساني.. يدي.. قهقهات ساخرة مثل قهقهة البشر..
آه.. آه.. أمي.. الحنفيش.. فيش.. فيش... عميش... حنفيـ.. عميش... ياسمينش آه.. حنفعميش...
أحسست أنني أشتم عبقها.. آه ما أروعه! ويد أمي تمسد شعري، ووردات الياسمين تتطاير في كل مكان آه ما أروع عبقه.. أمي.. ماء الفرات، يسبح في ماء الفرات.. يفرق شعره ويخرجه بسرعة.. يهزه.. العبق الساحر.. وقاسيون يشمخ، يزداد شموخا..
يتقدم نحو الفرات، يأخذ معه ياسمينه والفرات يهرول.. يقطع الصحارى.. تدمر.. زنوبيا، والياسمين ينمو في كل مكان والعبق.. آلام شديدة.. أياد ليست لبشر تلامس جلدا..
تدوس رأسه..
والعبق.. يشتم رائحة الياسمين يطمر روحه بالفرات.. الفرات!


قراءات

إيمان مرسال تقيس شعرها رياضيا

■ د. عالية شعيب

- ١ -

بعد ديوانيها الأولين، اتصافات وممر معتم يصلح لتعلم الرقص، يأتي ديوان الشاعرة إيمان مرسال الثالث المشي أطول وقت ممكن، مرسخا بصمتها المميزة ومؤكدا بصدق وانهمار تلقائي عفوي ذكي أن هذا هو عالمها ومفرداتها والأهم منهجها في كتابة الشعر. ديوانها الأول كان مطرا انفعاليا عنيفا ساخنا أحمر أرجوانيا عاصفا، قصة حب براقة راعدة بالعشق، وتكشّف جسد المرأة لها من خلال عشق الآخر له. ديوان حارق وجدانيا - وربما لذلك - جاء الديوان الثاني بعده باردا شعريا، بلا ملامح تميزه أو تجعل القارئ يتشبث به ليل نهار حتى ينهيه. فشلت شخصيا في التواصل معه إذ لم يدخلني كنص شعري لأنه لم يمنحني مفتاح الدخول إليه. ولكن لم يخل الديوان الثاني من إشارات ذكية تنبهت لها إيمان بذكاء واستغلتها بمهارة في ديوانها الثالث جاعلة منها منهجا كاملا سيميزها عن زملائها الشعراء لسنوات طويلة قادمة. صدر ديوان المشي أطول مدة ممكنة عام 1997 عن دار شرقيات في 58 صفحة من القطع الصغير، ويتضمن القصائد التالية:

من أجل العبور بين غرفتين، ليس هذا برتقالا يا حبيبي، زيارة، مساء في المسرح، يحدد النقطة الضعيفة، أحيانا تتلبسني الحكمة، النعيم، العتبة، السعادة.

التقيت بإيمان في دار شرقيات بالمصادفة، وفرحت لكني خجلت من أن أشرح لها كم أحببت ديوانها الأول اتصافات وكيف أثر فيَّ ونام طويلا على وسادتي. كانت نحيلة بشكل واضح تدخن بشراهة كما يدخن الرجال في مجتمعاتنا أو النساء التافهات المدعيات للمدنية والتحرر أو المبدعات غريبات الأطوار وهي تنتمي بقوة وجداره للفئة الأخيرة. كانت ترتدي تنورة كاروه واسعة مستديرة بحيوية وخيِّل إلي أن فراشات عديدة ملونة تختبئ أسفلها. شعرها القصير فوضوي بجمال هويته الخاصة. كانت بسيطة نقية تلقائية وغير هادئة فلا يمكن تجاهلها، لها حضور ساطع من دون أنوثة تقليدية ملونة، مطلعة وذكية بمعنى الذكاء وليس استعراض العضلات الفكرية الرخوة كمن يقوم بإلقاء مصطلحات ثقيلة صعبة التحديد لسرق انتباه الآخرين عنوة وشديدة الثقة والاعتزاز بالنفس. من هنا يأتي عنوان تميزها إذ حين اضطرت لوضع صورة شخصية لها على غلاف ديوانها الأخير لأنها ببساطة طريقة وأوامر دار النشر، لم تختر صورة عادية تظهر فيها أنوثتها المألوفة المكررة لدى كل امرأة، بل على العكس اختارت صورة غريبة وخاصة، صورة جانبية بذقنها الحاد وأنفها الشامخ وكأنها تقول هذه أنا، موجز النساء وجوهر الشعر.

-2-

لكن، ما معنى أن نقول إن إيمان تقيس شعرها رياضيا، وما علاقة القياس الرياضي هنا بالشعر؟ وجدت في ديوانها الأخير أنها تمارس فن القياس على النص فتمزج بين فنية اللغة والحنكة الرياضية، بمعنى أن الكلام يبدو عاديا مألوف المعنى خارجيا أو ظاهريا ولكن صفّه بطريقة معينة وترتيب مقصود هما اللذان يحدثان الرنين الشعري الباهر الذي يجعل القارئ يتوقف ليقول: يااااه! لنتأمل المقطع التالي:

كلما مر نور عربة
بدا على الحائط
وكأن الكرسي الهزاز يتحرك ثانية
ص ١٢

المعلومة هنا بديهة والجميع يعرف تلقائيا أن نور العربة المارة سيحدث شيئا على الحائط، ولكن مجيء العبارة الأخيرة (وكأن الكرسي الهزاز يتحرك ثانية) في هذا الموقع بالتحديد هو الذي أحدث الدهشة والحبكة الشعرية المذهلة. فمن ناحية يبدو لنا النور جامدا في سقوطه على الجدار في الواقع، لكنها منحته القوة والفاعلية في قدرته على تزويد الكرسي الهزاز بالحياة والحركة. أما في مقاطع أخرى فالذكاء الخالص والحنكة الخيالية واللغوية وحدها هي التي تهندس النص، تقول:

يدق جرس الباب ثم يتوقف
يبدو أن أحدا ما أخطأ في رقم ما
هل تعتقد بوجود علاقة بين الصفاء الداخلي
وازدياد القدمين بياضا ص ١٣

لا علاقة عقلية بين جرس الباب وتوقفه والتساؤل اللاحق سوى شعرية الذائقة المتيقظة والمتنبهة لدقائق وشرائح النفس. هل كان مثلا تأمل بياض القدمين وما يضفيه على الروح من شعور طاغ بالنعومة والرقة أو براءة الطفولة في أنثى ناضجة والنشوة الخاصة الحميمة المصاحبة لها. أو كان تساؤل الشاعرة عن

معنى أو حقيقة الصفاء الداخلي واستغراقها في كل هذا أثناء ارتفاع صهيل الجرس وعدم استجابتها ثم توقفه عنادا أو احتجاجا. لعل أجمل ما في الديوان أنه يثير هذه التساؤلات لدى القارئ المتنبه المخلص ويجعله يتخيل - لمجرد التخيل - كيف توصلت الشاعرة لهذا التعبير أو كيف التقطت تلك الصورة.

أما التعابير الجنسية فلها نصيب ضئيل في هذا الديوان بحسب ضرورة موضعها في اللقطة دون افتعال أو حشر قسري كما تفعل بعض الكائنات المدعيات للتحرر والجرأة، الأمر الذي غالبا ما يفيد العكس تماما. نعود هنا لفكرة القياس الرياضي لنية الشاعرة الواضحة بعدم طغيان صفة الجنسية وأولوية الإبداع الشمولي بدلا منها، مما ألغى الشعور بالتقزز.

تقول:

حوض امرأة نحيلة
يصطك بالقفص الصدري لرجل جاوز الأربعين
ركبة تتدحرج كي يلونها الرماد ... ص ٢٣

لا مفر من إدراك أن المشهد عنيف متحرك جنسيا، ولكن الباهر رياضيا هنا هو موازنة المقطع بوضع العبارة التالية (ركبة تتدحرج ...) في هذا المكان بالذات، لأنها خففت تلقائيا من حدة التعبير الوصفي السابق لها وجاءت مثل جرعة الماء الوفيرة بعد اللقمة الكبيرة. أما اللقطة الأخرى الباهرة على مستوى التواصل مع النفس فهي:

أجلس أمام المرآة، في تدريب شاق
لإزالة الرائحة التي تركتها شفتان على عنقي ... ص ٢٧

لعل أول تساؤل بديهي خطر لي عند قراءة هذا المقطع هو لم لا تغسل عنقها بالماء والصابون، أسهل وأنظف. لكن الإيحاء النفسي - الأنثوي أقوى في تخيل جلوس المرأة أمام المرآة وممارسة عملية إزالة الرائحة. إن المواجهة بين المرأتين لذيذة فلسفيا، المرأة التي تركت الرائحة على عنقها والمرأة التي تقوم الآن بالإزالة، الاثنتان متشابهتان ولكن مختلفتان. أما الأمر الآخر المثير رياضيا هنا هو اختيار تعبير رائحة لكلمة «شفتان» بدل طبعة أو أثر أو قبلة الشفتين. هل لإعطاء إيحاء قوي بالقرف مثلا، أو لصعوبة المهمة، إذ أنه من السهل غسل القبلة أو الأثر الواضح وليس الخفي المعنوي المجرد كالرائحة.

- 3 -

أصل إلى صورة أخرى مؤثرة فلسفيا ومثاليا، تقول:

أزداد نحولا
كأنني أجهز نفسي
لطيران ذاتي ص ٢٩

أول ما يلفت الانتباه هو العلاقة بين النحول والطيران، وليس النحول المجرد بل المتزايد. ولعل العلاقة المألوفة في الذهن غالبا ما تكون بين النحول والضعف أو الوهن والمرض... الخ.

أما ربط النحول بالطيران، فتفيد بتوجه عفوي لدى الشاعرة بالانفلات والتحليق عاليا والتحرر ... لكن، كيف يحقق لها النحول ذلك؟ هنا نجد إشارة غير مقصودة للفلسفة المثالية التي تقول بتجرد الروح من قيود الجسد (اللحم الشهوات الرغبات العاطفة...)، والنحول هنا يخدم الغرض تماما في أنه يقلل من ثقل الجسد ويساعدنا على تخيل تحليقه بعد أن صار خفيفا. معادلة رياضية باهرة، أجمل ما فيها قراءة

ما لا نتوقعه أبدا، ولكن مع استعدادنا تلقائيا لتقبله لنجاح هندسة صف الكلمات قرب بعضها البعض، الأمر الذي يهيء استعدادنا السيكو - عقلي للقبول. أما النص التالي المؤثر فلسفيا فهو بعنوان العتبة، تصف فيه الشاعرة امتزاجها التفصيلي الدقيق أحيانا بالأصحاب الذين يشاركونها التفاعل والحلم، تقول:

فجرينا ساعة
وأصبحنا أكثر هدوءا في شارع المعز
حيث قابلنا شهيدا منزعجا
وطمأناه أنه حي ...
ويمكن أن يسترزق إذا أراد
ثم أنه لم تكن هناك معركة أصلا ص ٧٧

البديع في هذا النص ليس هذه الشرائح الشعرية الذكية فحسب بل المفرقعات التي اعتادت الشاعرة إفلاتها في آخر النص:

... وعندما قررت أن أتركهم جميعا
أن أمشي وحدي
كنت قد بلغت الثلاثين ص 78

إن انفرادها واستقلالها عن الجماعة تأكيد صريح لفرديتها وإصرارها على التفرد في آن واحد، مع فارق صغير في نظرية هيدجر عن الوجود الأصيل والوجود المزيف، هو أنه وجودها مع الجماعة (الأصحاب) لم يكن مزيفا أو مستلبا لأنه كان فعالا وشديد الحيوية.

(قال الفيلسوف الوجودي هيدجر إن الوجود المزيف هو فقدان الفرد لميزاته الفردية حين تبتلعه الجماعة، أما وجوده الأصيل فهو مقاومته لابتلاع الجماعة له).

في مواضع أخرى تفاجئ القارئ ألفاظ وأوصاف شديدة الروتينية والاعتيادية سرعان ما تبدد الشاعرة بلادتها بمفرقعات ذكية تشعل بهجة المقطع... تقول:

الزوجة
تلم الآن الملابس النظيفة من حبل الغسيل
وتدوس على زهور السجادة
ربما مازالت الزهور مبللة
برائحة جسدين لم يكن لديهما الوقت الكافي
فحصلا المتعة من تصاعد الرعب ص ٤٨

الزوجة تكمل مسار يوم اعتيادي وتتابع مهامها الزوجية، لكن سرعان ما يشع المقطع حين تضفي الشاعرة النبض في زهور السجادة التي تدوسها عشرات الخطوات يوميا من دون حساب لرقة ورقها أو ألمها. ثم تكمل إشعال المقطع بتزويد الزهور بمزيد من الحياة في قولها باحتمال استمرارية نشوة الزهور من معانقتها للعاشقين العجلين. لابد أن نلاحظ هنا انتباه الشاعرة اليقظ لكل ما حولها، فمن منا يرى زخرفة السجادة أو يمعن في زهورها ليتخيل إمكانية أن تكون ... حية! ثم الموازنة الرياضية من جديد في شبك العبارات الوصفية في الزمان والمكان المناسبين بالتدريج المنطقي المخطط بذكاء وحنكة عقلية باهرة، البدء بالمشهد الروتيني ثم عبوره نحو تخيل حياة الزهور المطبوعة على السجادة، والانتقال منها نحو قفزة أكبر في إحساس الزهور بالعاشقين وتفاعلها معهما.

-4-

أما السعادة فهي ببساطة:

في آلات التجريف الجديرة بالحب
يسبقها لسانها عادة
وتقلّب بحياد ذاكرة الأرض. ص ٨٣

الحداثة عند أبي نواس

- قراءة نموذج من شعرهِ -

د. أحمد علي محمّد *

١ - ١: كان أبو نواس ١٩٦هـ - ٨١٢م على رأس الثائرين في القرن الثاني الهجري، على فواتح الشعر التقليدية ومقدماته المتمثلة بوصف الطلل، فقد أعلن ثورته على هذه الرسوم الموروثة صراحة، ودعا إلى استبدالها بما هو موصول بحياة العرب الجديدة في العصر العباسي، وقد ردد هذه الدعوة في نماذج كثيرة من أشعاره، ومن تلك النماذج قوله: (١)

١ - لِمَنْ طللٌ عاري المحلِّ دفينُ
عَفا آيُهُ إلاّ خوالدُ جُونُ
٢ - كما اقترنتْ عند المبيت حمائمٌ
غريباتُ مُمْسى ما لَهُنَّ وكُونُ
٣ - ودوِّيَّة للرِّيح بين فروجها
فُنُونُ لُغاتٍ مُشكِلٌ ومُبينُ
٤ - رميتُ بها العيديَّ حتّى تحجلتْ
نواظرُ منها وانطوينَ بُطونُ
٥ - وذي حَلِف بالرّاحِ قلتُ له اصطبحْ
فليسَ على أمثال تلكَ يمينُ
٦ - شمولاً تخطتها المنونُ فقد أتتْ
سنون لها في دنِّها وسنونُ

٧ ـ تراثُ أناسٍ عن أناس تُحــزِّمــوا
تــوارثهـــمـــا بعـــدَ البنين بنونُ
٨ ـ فأدركَ منها الغابرون حُشاشة
لـهـــا هيــجـــانٌ مَـــرَّةً وسكونُ
٩ ـ كـأنّ سطورا فـوقـهـا فـارسـيــةً
تكاد وإن طـالَ الزّمـــــانُ تـبـينُ
١٠ ـ لدى نرجسٍ غضٍّ القطاف كـأنّهُ
إذا مــا مَنحناه الـعـــيـونَ عــيـــونُ

***

ومن الواضح أنّ هذا النّص قائم على فكرتين متقابلتين بينهما تضاد ظاهر، إذ الأبيات الأربعة الأول تستقل بالكلام على الطلل، في حين تخلص الأبيات الستة الباقية إلى الحديث عن الخمرة، وجهة التضاد هنا بادية بين الطلل والخمرة، فأبو نواس عادة لا يذكر الطلل إلاّ لينقضه، لكونه رمزا لحياة بائدة، ولا يذكر الخمرة إلا ليثبتها ويريد لها السيرورة على اعتبارها متصلة بما شاع من ظواهر المجون في حياة العباسيين، وعلى أساس هذا التناقض قامت حداثة أبي نواس الشعرية.

2 ـ 1 : افتتح أبو نواس النص الآنف بتساؤل يتصل بالإنكار فقال: (لمن طلل)، وهذا القول ينطوي على شيء من الاستخفاف الذي يودي بتلك الهالة التي كانت تحوط ذكر الطلل في أشعار متقدميه ومعاصريه. وقد عرض جملة من الصفات تدعم الدلالة المشار إليها آنفا، فذكر أنّ الطلل (عارٍ): مجرد من أسباب الحياة، و(دفين): مندثر، مستور لا تراه الأعين، ثمّ إنه (عفا): اندرس، ولاشيء يدل عليه سوى (خوالد): الأثافي الباقية، وقوله خوالد هنا لا ينفي عن الطلل حالة الفناء، لأنها مجرد أحجار ليس فيها معنى للحياة. وهكذا تبدو الأطلال في هذا النص صامتة ساكنة، ولاشيء يقطع صمتها أو يعبث بسكونها إلاّ نوح الحمائم وصغير الرياح. فأما الحمائم فغريبات عن الطلل لأنها لا تجد فيه (وكونا)، وفي ذلك مؤشر إلى استحالة الحياة في الديار الخربة، فهذه الحمائم حالها كحال الشاعر تمر بالطلل ساعة لتندبه ثم تنصرف عنه. وأما الرياح فحركتها مستمرة محيرة ذلك أنّ المرء لا يتبين هدفا لها، فهي تارة تكشف الطلل بعد أن أوشك على الاندثار، وتارة أخرى تغطيه لينبهمَ أمرُه على الناظر إليه، أو الباحث عنه. لتبقى الديار بفعل حركة الرياح بين كشف واندثار أو بين إشكال وإبانة.

لقد زعم النواسي أنّه قطع المفاوز المهلكة على ظهر ناقته (العيدي) قبل أن يصل إلى الأطلال الخربة، فأدرك أنّ الطلل الذي تكبد من أجله العناء مندثر بائد لا تحسن أن تقوم فيه حياة، ثم أدرك أنّ الراحلة التي حملته إليه أشرفت على الهلاك، بمعنى أنها لما سارت في الصحاري الموحشة سار فيها الهزال، والضمور، حتى لكأن الصحراء قد قطعت الناقة مثلما قطعت الناقةُ الصحراء، وكان لابد له من النجاة، ولا سبيل إليها سوى الانصراف عن البادية وعن رسومها وأطلالها. وبمعنى آخر إن الحياة في الفن، كما حسب النواسي، تستلزم الانصراف عن ظواهر الحياة البدوية، والالتفات إلى ظواهر جديدة تعبر عن التطور الذي بلغه الذوق الفني في عصره.

إنّ أبا نواس واحد من الشعراء المحدثين الذين انقطعت صلتهم بحياة البادية الفطرية، وقد أراد أن ينصرف عن تصوير ظواهر تلك الحياة في شعره أيضا، بعدما لاحظ أن تاريخ الفن في أشعار معاصريه لم ينقطع، ووجد في إصرارهم على

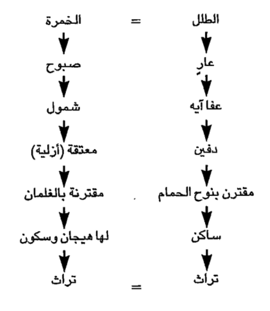
استدعاء صور الأطلال في بدء قصائدهم ما يدل على ثقافة منكمشة لا تأخذ بنصيب من التطور، ذلك التطور الذي يأخذ بما نجم عن حركة التواصل بين العرب والشعوب الأخرى، وتسخيره لصالح موضوع الفن، لهذا خصص طائفة من شعره لمحاربة الموروث الفني المتمثل بوصف الطلل في فواتح أشعار معاصريه، والنص الذي بين أيدينا يمثل لحظة عدول عن سنن الأطلال التي تعاورها الشعراء وكرروها وفق معانٍ لم يخرجوا عنها إلا في القليل النادر.

1ـ2: برزت الإشارة إلى الخمرة في النص الآنف عندما قال النواسي مخاطبا صاحبه: «اصطبح) أي اشرب الصبوح، ثم أشار من باب التماجن إلى (ذي حلف) يريد صاحبه الذي حلف ألا يشرب الصبوح، ثم سوغ له الحنث بالحلفان بقوله متظرفا: (فليس على أمثال تلك يمين) يريد الخمرة؛ أنها مغرية و (شمول) صفقتها رياح الشمال حتى بردت وطابت، ومعتقة وخالدة أزلية (تخطتها المنون).

إنّ خمرة النواسي تراث كما أنّ الطلل تراث أيضا، غير أن الطلل رمز لتراث العرب، في حين أنّ الخمرة (تراث أناس) من الفرس، توارثها كل جيل عن سابقه حتى اصطبغت بصبغتهم، فإذا ما نظرت في حبابها تبدت لك على صفحتها السطور الفارسية.

وإذا كان الطلل كما وصفه أبو نواس ساكنا دوما، فإنّ للخمرة عنده حركة وسكونا في آن معا، وقد قام عليها غلامٌ غضٌ كأنّهُ العين، ويبدو وجه الشبه بعيدا بين العين والغلام غير أن هذه الصورة عند النواسي مكرورة، فهو كثيرا ما يشبه الخمرة من جهة صفائها بعين الديك (2)، إذ عين الديك خاصة والعين عامة عنده مثال للصفاء، ولا يبعد هنا أنّه أراد أنّ صفاءَ لون الغلام من جهة البياض وصفاء العين واحد، أو أنّ الخمرة والعين والساقي سواء من حيث الصفاءُ.

2ـ2: إنّ النّص، كما أسلفنا، قائمٌ على التضاد، والتضاد هنا لا يقف عند حدود البنى الكبرى المكونة للنص، وإنما يتوغل داخل البنى النفسية فيستحكم بالبنى الصغرى التي تشكل كل بنية من بنى النص الأساسية على حدة، ويمكننا تبيان ذلك بتوزيع الصفات داخل البنى الكبرى على محورين أساسين على النحو الآتي:



ولعل أهم ما في هذين المحورين أن العلاقة الضدية التي بدأت في أثناء المقابلة بين الطلل والخمرة، تحولت في النهاية بحسب النص الذي بين أيدينا إلى علاقة توافق حين جعل النصُ الخمرة تراثا، فأصبحت كالطلل من حيث إنهما تراث في نهاية الأمر، وعليه فإنّ هذا النص يقلل من أهمية مزاعم النواسي في نزوعه الشديد إلى التجديد القائم على استبدال الطلل بالخمرة، على اعتبار الطلل تراثا، فكيف تستقيم دعوته إذا كان يريد أن يستبدل تراثا بتراث؟!

3.1: للنص الأنف تاريخ يشكل سياقا خاصا به، لانعني بالسياق شعر الأطلال السابق؛ لأن النص يمثل عدولا عن سنن الطلل السابقة، وإنما نعني به الشعر المشابه الذي دعا فيه قائلوه إلى الخمرة ونبذ الطلل، وهنا لابُد من الإشارة إلى أنَّ أبا نواس كان يُغْيِرُ على معاني الوليد بن يزيد في هذا الباب، يقول الأصفهاني: «للوليد في ذكر الخمرة وصفتها أشعار كثيرة، قد أخذها الشعراء فأدخلوها في أشعارهم وسلخوا معانيه، وأبو نواس خاصة فإنّه سلخ معانيه كلها وجعلها في شعره فكررها في عدة مواضع».(3) وأما المقابلة بين الطلل والخمرة التي أقامها النواسي فمسبوق إليها أيضا كما ذكر د. حسين عطوان، إذ سبقه إليها كل من الكميت وأشجع السلمي وديك الجن (4). وهذا معناه أن أبا نواس مسبوق إلى الثورة على الأطلال ومسبوق إلى الإمعان في وصف الخمرة ومجالسها وسقاتها، ولكنه من جهة أخرى رائد في محاربة الطلل من حيث إنّه رمز لتراث العرب، لأننا وجدنا له شعرا يتغنى فيه بالأطلال المتصلة بتراث فارس كما في قوله: (5)

ودارِ نَدامَى عطّلوها وأدلجوا
بها أثر منهم جديد ودارسُ
حبستُ بها صحبي فجدّدت عهدَهم
وإنّي على أمثال تلك لحابسُ
ولم أدرِ مَنْ هم غير ما شهدت به
بشرقيٍّ ساباطَ الديارُ البسابسُ
أقمنا بها يوما ويوما وثالثا
ويوما له يوم الترحل خامسُ

ونتبين في هذا النص عناصر كثيرة تؤكد ما ذهبنا إليه من قول إزاء جديد أبي نواس، وهو جديد لا ينقض الطلل بوصفه موضوعا فنيا موصولا بحياة انقضت، ولم تعد هنالك مسوغات لتكراره في شعر المحدثين، وإنما ينقض الطلل بوصفه تراثا عربيا فحسب، وأما إذا اتصل بتراث الفرس مثلا فإنّ موقفه يتغير إزاء الطلل فيتحول من النقض إلى الإثبات، فقوله: «ودار ندامى) أي الطلل الذي كان يضم مجالس الخمرة، ولهذا بالغ في التحنان إليها، لأنها موطن الخمرة، فحبس أصحابه فيها خمسة أيام وقال: «وإني على أمثال تلك لحابس» ثم يمعن في وصف حالها، ويتأسف على ما حل بها من البلى، ويعني بتحديدها، فإذا هي (شرقي ساباط) أي قريبة من المدائن. ولعل في ذلك الموقف ما يدل على أنّ النواسي كان يحن إلى أصله الفارسي خلافا لرأي كثير من المستشرقين الذين زعموا أنّه عربي في حين أطبقت المصادر العربية على أنه مولى. (6)

2.3: أراد أبو نواس أن يلخص لنا في النص السابق الوجود في رمزين: الطلل والخمرة، ثم أراد أن يحدد لنا موقفه إزاء التحول الذي يصيب الأشياء في هذا العالم، ومعلوم أن التحول إنما يصدر عن فعل الزمان الذي يطول بعمله التخريبي الموجودات بما فيها الإنسان. وفي ضوء ذلك التحول لا يملك المرء إلا أن يصرخ محتجا ليعبر عن ضعف وسائله التي لا تمكنه من مواجهة الزمان، ويكفي شاعر مثل أبي نواس أن يرصد التحول ويحدد موقفه منه.

إن رموز الوجود بحسب وعي النواسي تتوزع على محورين بينهما تضادُ وتوافق في آن معا: الأول يتمثل بالطلل والصحراء والناقة، والآخر يتمثل بالخمرة، فهذان المحوران متفقان لكونهما تراث سواء أكان ذلك التراث فارسيا أم

عربيا، ومختلفان من حيث استجابة كل منهما إلى فعل الزمان، فالأطلال عرضة للغناء، وهي أيضا تهلك صاحبها لأنها تتحرك في نفسه على هيئة شوق موجع، والشوق يحيل إلى الإحساس بالفقد، إضافة لما تثيره رؤية الطلل من أوجاع. إنّها بحسب رأي أبي نواس دفينة عارية تجول فيها الرياح فتزيدها وحشة، وكذا الصحراء تغدو في ضوء هذه الرؤية عرضة للغناء، إذ الناقة تقطعها بمسيرها، ثم تتحرك الصحراء في جسد الناقة لتهزله وتضمره فتحيله إلى عدم، وهكذا تتداخل الأشياء بوساطة حركة تودي بها في النهاية إلى السكون. وإزاء ذلك حاول النواسي أن يجد لوجوده معنى في ضوء ذلك العالم المتغير، إنّه بمعنى آخر بحث عن معنى للخلود في هذا العالم فلم يجده إلا في الخمرة. ألم ترَ كيف خلع عليها صفة الخلود لمّا جعلها تتخطى المنون، ثم جعل لها علامات ليس بوسع الزمان طمسها. إنّ الخمرة عنده خالدةٌ لا يطولها العدم لهذا انحاز إليها ولهج بذكرها في شعره.

الهوامش:

* مدرس بقسم اللغة العربية - جامعة البعث (حمص - سورية)

1 - أبو نواس، الحسن بن هانئ ت 196هـ - 812م:

- ديوانه تح: الغزالي، ط دار الكتاب بيروت 1984م ص: 69.

2 - من ذلك قوله مثلا:

وأشرب سلافا كعين الديك صافية
من كف ساقية كالريم حوراءِ

3 - الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسن ت 356هـ - 967م:

- الأغاني ط دار الشعب القاهرة 1969 م - ص: 23 / 6311.

4 - عطوان، حسين (مقدمة القصيدة في العصر العباسي الأول) ط دار المعارف بمصر 1974 ص: 99.

5 - أبو نواس (ديوانه) ص: 37.

6 - نشرت بحثا بعنوان (دعوة أبي نواس إلى نبذ الطلل) تعرضت فيه إلى سيرة أبي نواس ولم أرَ ضرورة لتكرار هذه الناحية هنا. انظر مجلة البيان الكويتية العدد (321) إبريل 1997م.

مفهوم الصورة الشعرية عند الدكتور «جابر عصفور»

الدكتورة لطفية إبراهيم برهم
مدرسة النقد العربي الحديث بجامعة تشرين

تعددت مفاهيم الصورة الشعرية في النقد العربي المعاصر، لأن أغلب نقادنا المعاصرين قد نظروا إلى المفهوم تبعا للمنهج الذي يتبنونه، فحملت الصورة ملامح المنهج ومفهومه الخاص. وسنتوقف في هذه الدراسة عند نقاد الدلالة أو ما يسمى بالمنهج الثيمائي، وهو النقد الذي يمكن أن يتأثر بهذه المدرسة أو تلك، لكن في إطار حدوده الخاصة التي تبدأ من الدلالة الأدبية للنص الأدبي، ولا تفارقها إلا للدلالة الاجتماعية الأوسع، شريطة أن تعود مرة أخرى إلى الدلالة الأدبية للنص الأدبي (١)، لنحدد مفهوم الصورة الشعرية عند أهم ناقد من نقاد هذا الاتجاه، ناقد متميز ساهم بشكل فعال في تأسيس وعينا النقدي وبلورته.

مفهوم الصورة الشعرية:

يتمثل الأساس النظري المتكامل لأية نظرية أصلية في الصورة بدراسة جوانب ثلاثة بالغة الأهمية. (أول هذه الجوانب هو الخيال، أو الملكة التي تشكل صور القصيدة وتصل ما بينها في عمل أدبي. وثانيها: دراسة طبيعة الصورة ذاتها باعتبارها نتاجا لهذه الملكة، ونسيجا

متميزا من العلاقات اللغوية، يقدم المعنى تقديما حسيا. وثالثها: دراسة الوظيفة التي تؤديها الصورة في العمل الأدبي، وأهميتها للمبدع والمتلقي على السواء)(2).

1. علاقة الصورة بالخيال:

يؤكد الناقد العلاقة الوثيقة بين الصورة والخيال بحديثه عن نوعية الخيال وإمكانياته وفاعليته التي تميز الفنان المبدع من غيره في خلق الصورة الشعرية(3)، وبذلك تكون الصورة نتاجا لفاعلية الخيال، وفاعلية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه، وإنما تعني إعادة التشكيل، واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة.

وإذا فهمنا هذه الحقيقة جيدا أدركنا أن المحتوى الحسي للصورة ليس من قبيل النسخ للمدركات السابقة، وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها، إلى الدرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة، وتمزجها، وتؤلف بينها في علاقات لا توجد خارج حدود الصورة، ولا يمكن فهمها أو تقديرها إلا بفهم طبيعة الخيال ذاته باعتباره نشاطا ذهنيا خلاقا، يتخطى حدود المدركات الحرفية، ويجعلنا نجفل لائذين بحالة جديدة من الوعي(4). وهذا يعني أن العلاقة بين الصورة والشعرية والحياة الاجتماعية بعيدة جدا عن نظرية الانعكاس المباشر، كما يعني أن الصورة الشعرية ليست كائنا ملموسا في الواقع، لأن طرفيها المتعارضين لا يمكن أن يتجاوبا إلا داخل أداء شعري متميز، كما لا يمكن أن يتناغما إلا في عالم الحلم والرؤيا(5). وعلى الرغم من أن الصورة الشعرية مرتبطة بواقع محدد، لأنها مهما تباعدت عنه فإنها عائدة إليه لتولدها منه، إلا أنها موازاة رمزية لحركة مقابلة في الواقع. وبديهي - والأمر كذلك - ألا يتطابق العالم الخيالي مع الواقع الذي يتولد منه، وبديهي أيضا أن تستقل دلالات العالم الخيالي عن أصله(6) مسجلة تباعدا ملحوظا بين الصورة الشعرية والواقع.

2. ماهية الصورة الشعرية:

يؤكد ناقدنا أن الصورة الشعرية هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر، كما يؤكد أن تغير مفاهيمها ونظرياتها مرتبط بتغير مفاهيم الشعر ونظرياته(7)، وهذا يعني أن للصورة الشعرية في النقد العربي المعاصر مفهوما معاصرا، يرتبط بمفهوم القصيدة المحدثة التي تجذب الانتباه إليها بوصفها صنعا متميزا في اللغة وباللغة، وتشدنا إلى علاقاتها الدلالية نفسها قبل أن تشدنا إلى شيء آخر قبلها أو بعدها. وهي قصيدة تغير العلاقات الوظيفية بين الوعي والعالم واللغة. إنها تعيد إنتاج الأطراف الثلاثة جميعا، على نحو يؤكد فاعلية اللغة في جانب، ويعيد تشكيل علاقات العالم وصياغة الوعي في جانب ثان(8). فإذا كان العمل الشعري في النقد الدلالي بنية من العلاقات، يكشف تفاعلها عن معنى القصيدة، فما هي ماهية الصورة الشعرية في هذا النقد؟

يركز ناقدنا في تحديده للصورة الشعرية على العلاقات الفريدة الجديدة التي يكتشفها الشاعر بين الأشياء المتباعدة، مؤكدا أن العلاقة بين طرفي الصورة علاقة اتحاد أو تفاعل، إذ يحدث داخل الصورة تجاوز مفرط في دلالة

الكلمات، فيصبح هذا الطرف ذات الآخر، أو تتفاعل دلالات الأطراف مكونة دلالة جديدة هي محصلة لهذا التفاعل(9).

فنحن في كل صورة شعرية أصيلة لسنا أمام طرفين ثابتين متمايزين، وإنما إزاء طرفين يتفاعل كل منهما مع الآخر، ويعدّل منه. إن كل طرف من طرفي الصورة يفقد شيئا من معناه الأصلي، ويكتسب معنى جديدا نتيجة لتفاعله مع الطرف الآخر داخل سياق الصورة، الذي يتفاعل بدوره مع السياق الكامل للعمل الشعري.

فناقدنا يؤكد التفاعل، والتداخل بين الدلالات في الصورة الشعرية، التي تمثل العلاقة الحية المتوترة بين أطراف متفاعلة، وعلى هذا الأساس فنحن - في الصورة الشعرية - لسنا إزاء عملية بسيطة يستبدل فيها بطرف طرف آخر فحسب، بل نحن - في الحقيقة - لسنا إزاء طرف جديد متميز، يعتمد تميزه - كحدته - على تفاعل كلا الطرفين، وهذا يعني أن الطرفين اللذين تتشكل الصورة الجديدة من تفاعلهما لا يظلان في حالة سكون، بل يجاذب كلاهما الآخر محاولا أن يفرض سيطرته، وأيا كانت نتيجة هذه المجاذبة فإنها لا تنحل - تماما - في التفاعل بين الطرفين، بل تظل باقية، تظهر آثارها في توتر يصاحب الصورة الجديدة(10).

فناقدنا يركز على شبكة العلاقات الدلالية مؤكدا تحول حزم العلاقات التي تتشكل بين عناصر الصورة الشعرية، لتصبح مكونات بنائية فيها، وعناصر فاعلة ومنفعلة في تحولاتها، فتبقى هذه العناصر ثابتة ودالة، يحدد حضورها الخصائص الأساسية للصورة، وتحدد ترابطاتها ترابطات متجاوبة فيها، فتحدد - في النهاية - الأبعاد الدلالية لبنيتها.

وتتحول هذه العناصر المكونة للصورة - في علاقاتها - إلى دوال تفضي إلى مدلولات، تترابط فيما بينها، لتشير إلى العالم الخارجي(11). وهذا يعني أن ناقدنا يرفض الصورة بوصفها بناء لعلاقات من الكلمات، لا يهدف إلى شيء خارجه، ولا يحقق إلا الوعي بذاته، لتصبح فاعلة لغوية، تنطوي على استقلالها من جهة، وتشير إلى العالم الخارجي من جهة أخرى، لأنها بناء من العلاقات، يتعجل دالها الأول في النص الإشارة إلى مدلوله، ليتحول المدلول بالسرعة نفسها إلى دال ثان، يتوجه إلى مدلول خارج النص، وبذلك تنتقل الصورة من واحدية الدلالة إلى تركيبة الدلالة(12).

نخلص مما سبق إلى نتيجة مفادها: ليس للصورة الشعرية وجود مستقل خارج العلاقات الدلالية التي تنتظم بالقصيدة. وبقدر ما تصبح الصورة هي هذه العلاقات الدلالية تتعدل هذه الصورة كل مرة تدخل فيها القصيدة في علاقة مع غيرها من القصائد.

فالصورة الشعرية بنية من التحولات العلائقية، بنية تتسم بقدرتها على التنظيم الذاتي لعناصرها، ومن ثم لعلاقاتها، وتفضي إلى رؤية خارجية، لا تعتمد على معطيات العالم الخارجي، كما هي في تجسّدها العيني الغفل المشتت، بل على ما تصوغه من صياغة جديدة، تبتكر قانونها الخاص، مبتعدة عن قانون الواقع، بقدر اقترابها من قانونها الداخلي.

3- وظائف الصورة الشعرية:

أما وظائف الصورة الشعرية فسنقوم بتوزيعها حسب مستويين هما: 1- وظيفتها من منظور المبدع. 2- وظيفتها من

منظور المتلقي.

1ـ وظيفتها من منظور المبدع: تتحدد وظيفة الصورة الشعرية من منظور المبدع بالكشف، كشف الواقع الاجتماعي المتغير، وتعميق الوعي به، لتغيير بناه وعلائقه:

إن تأكيد القيمة المعرفية للشعر، يمنح الشعر قدرة أكبر على اكتشاف معطيات عالمه، وإدراك علاقاتها المتشابكة(13)، وهذا يعني أنه كلما ازدادت قدرة الشاعر في المعرفة ازدادت قدرة الكشف عنده، وهما قدرتان لا تتحدان إلا على مستوى السحر(14)، أو على مستوى الصورة الشعرية التي تحمل لونا من إدراك واقع اجتماعي متغير، موصلة نوعا من الكشف، ليس نتاج استرسال عفوي للطبع، وإنما هو نتيجة معاناة طويلة للفكر والقلب، نتيجة تتجه إلى العقل، لتحاوره، وتغنيه(15).

2ـ وظيفتها من منظور المتلقي: تتحد وظيفة الصورة الشعرية من منظور المتلقي بإنتاج الدلالة، إذ تحطم هذه الصورة العلاقات المنطقية من المنظور الخارجي، لتؤسس العلاقات الدلالية لمنظورها الداخلي، وعلى نحو يمنح علاقات الغياب، في هذا المنظور الأخير، أهمية تماثل طرف علاقات الحضور، فلا يلتقي الطرفان معا، إلا في عملية إنتاج الدلالة في فاعلية القراءة التي يعيد فيها الوعي الصانع للقارئ الوصل بين الطرفين منتجا دلالة يشارك في صنعها بجماع وعيه، بدل أن يستهلك دلالة جاهزة منفصلة عنه، عندئذ يدخل القارئ ـ الناقد في عملية الصنع التي تفرض يقظة الوعي وانفصاله الذي يعادل اتصاله بما يصنع، ليصبح الوعي منتجا، بمعنى المشاركة في الصنع، أو معنى المشاركة في الإمكانيات المتصارعة في الحوار الذي تنطوي عليه القصيدة، وبذلك تنتقل الصورة من واحدية الدلالة إلى تركيبة الدلالة، وتنتقل بقارئها من مفعولية الوعي المستهلك إلى فاعلية الوعي المشارك في إنتاج الدلالة، فتنطوي الصورة نفسها على مستويات متعددة تؤكد المفارقة التي تنطوي عليها عملية القراءة. كل هذا يعني أن الصورة الشعرية تخاطب القارئ بالقدر الذي يساهم به في إنتاج دلالتها، ولكنها لا تخاطب هذا القارئ خطابا واحدي الاتجاه بل تخاطبه خطابا متغاير الخواص وتحدثه عن نفسها في مستوى، وتتحدث إليه عن نفسها وغيرها في مستوى ثالث، كما يعني أن الصورة تستفز القارئ دلاليا، بطريقة تحطم لغتها أبنية وعيه التقليدي من ناحية، وتجبره ـ من ناحية ثانية ـ على إنتاج دلالة، لن يصل إليها القارئ إلا بعد أن يجمع الشظايا المنكسرة لدوال الصورة، ويصل ـ في الوقت نفسه ـ بين سلسلة إشاراتها المتعددة إلى عناصر متباعدة وصلا ينقله من خدر المذعن إلى صحوة الوعي المتأمل.

فالصورة الشعرية تدمر فينا ـ كقراء ـ أبنية للوعي، لتتولد أبنية أخرى، فنصبح مشاركين ـ بمعنى أو بآخر ـ في طقس الأداء الصوري(17)، كما تصبح القراءة في هذه الحالة كتابة لا نهائية يمارسها القارئ بكل حرية، تبعا لانفجارات الوعي واللاوعي.

فإعادة قراءة الصورة الشعرية كإنتاج لا كاستهلاك سلبي للمعنى من أهم وظائفها في الدرس النقدي الدلالي، وهكذا نجد من خلال تحديد مفهوم الصورة الشعرية ـ الجوهر الثابت والدائم في الشعر ـ عند هذا الناقد المتميز فهما

متكاملا للعملية الإبداعية، لأنه يركز في الوقت نفسه على أركانها الثلاثة: المبدع والنص والمتلقي.

فناقدنا لا يعطي سلطة لركن على حساب الركن الآخر، كما فعل أغلب نقادنا المعاصرين في دراساتهم التحليلية للشعر، لأنه يركز في النص الشعري على شبكة العلاقات الدلالية، التي تفضي إلى رؤية خارجية من جهة، ويؤكد كون القارئ طرفا فاعلا في إنتاج الدلالة من جهة ثانية، كما يؤكد حضور المبدع في كشفه الواقع الاجتماعي المتغير، وتعميق الوعي به، لتغيير بناه وعلائقه من جهة ثالثة.

الهوامش:

1. ينظر: سليمان الحكيم، حوار مع جابر عصفور.
مجلة «القاهرة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الأعداد (173، 174، 175)، (أبريل، مايو، يونيو) 1997م/ 230.
2. د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط 2/ 1983م/ 9.
3. ينظر: المرجع السابق نفسه/ 13/ 14.
4. ينظر: المرجع السابق نفسه/ 309/ 310.
5. ينظر: د. جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر (مهيار الدمشقي)، مجلة (فصول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م1، ع4، يوليو 1981م/ 126/ 128.
6. ينظر: المرجع السابق نفسه/ 140/.
7. ينظر: د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب/ 7/.
8. ينظر: د. جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر المعاصر. مجلة «فصول»، م4، ع4، يوليو/ 1984م/ 42/.
9. ينظر: د. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب/ 13/ 14/ 61/ 119/ 172/.
10. ينظر: المرجع السابق نفسه/ 226/ 227/ 247/ 248. د. جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر (مهيار الدمشقي) / 123/.
11. ينظر: د. جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر (مهيار الدمشقي) / 126/ 131/ 136/ 140/.
12. ينظر: د. جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر المعاصر/ 43 حتى 54/.
13. ينظر: د. جابر عصفور، تعارضات الحداثة. مجلة «فصول»، م1، ع1، اكتوبر/ 1980م/ 84/.
14. ينظر: د. جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر (مهيار الدمشقي) / 127/.
15. ينظر: د. جابر عصفور، تعارضات الحداثة/ 76/ 77/.
16. ينظر: د. جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر المعاصر/ 42/ 43/ 47/ 48/.
17. ينظر: د. جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر (مهيار الدمشقي) / 141/.

الكتاب:

في البدء كانت الثقافة

نحو وعي عربي متجدد بالمسألة الثقافية

الكاتب:
عبدالإله بلقزيز
الناشر: أفريقيا
الشرق - بيروت - الدار البيضاء - ١٩٩٨

• عمر كوش

يمثل العامل الثقافي اليوم، واحدا من أفعل العوامل في بناء الأفكار والتصورات للجماعات والدول الحديثة، إذ يضطلع هذا العامل بدور أساسي في بناء المشروع الحضاري لأي أمة كانت، وفي بناء موقعها الإقليمي والعالمي. وتأتي أهمية كتاب عبدالإله بلقزيز «في البدء كانت الثقافة» من دعوته لإعادة الاعتبار للعامل الثقافي في بناء المشروع الاجتماعي العربي، ساعيا بذلك إلى استئناف الدعوة الفكرية لمحمد عبده، وطه حسين، وياسين الحافظ، وعبدالله العروي، والمهدي المنجرة وغيرهم.

إذا، نحن أمام كتاب يشكل الهم الثقافي مجاله الحيوي، ويتناول بالدراسة والتحليل أهمية الثقافة، والاستقلال الثقافي، ودور المثقفين ووظائفهم، وهو بذلك، كتاب متباين ومتنوع بموضوعه، يناقش قضايا تدخل في إطار الجدل الدائر في الوقت الراهن، حول المثقف والمسألة الثقافية بدقة نظرية صارمة، ويميز

منهجيا ما بين الثقافة بوصفها نشاطا ذهنيا مستقلا نسبيا، وبين الثقافة بوصفها آلية من آليات صنع الأحداث والتاريخ.

على الرغم من مركزية المسألة الثقافية في الحياة النظرية العربية، فإن الوعي العربي استصغر مسألة الثقافة كثيرا، وتجاهلها وقتا طويلا، لأنه كان منشغلا بأوهام وأشياء أخرى كثيرة، وأسباب هذا التجاهل عديدة، أهمها «سقوط الوعي تحت وطأة الإغراء السحري الزائف للنزعتين الاقتصادوية والسياسوية» (ص14). بمعنى أن الوعي العربي أعطى العاملين الاقتصادي والسياسي مكانة مميزة وأولى في سلم أولوياته. الاقتصادوية ـ كما يحددها بلقزيز ـ هي ما يقال عن الغلو الاقتصادي في الفكر، والسياسوية هي ما يقال عن الغلو السياسي، وهاتان النزعتان تملكتا الفكر العربي في النصف الأخير من هذا القرن، وحرفتاه عن أداء دوره المعرفي التنويري المفترض، وكان ثمن ذلك باهظا.

لقد دشنت الماركسية ـ في نسختها العربية الرثة ـ النزعة الاقتصادوية، وكرستها فترة طويلة من الزمن، حتى غدا التحليل الاقتصادي نموذجا يحتذى يدخل في باب «أصول الوعي»، ويرجع ذلك ـ كما يقول بلقزيز ـ إلى اختزالين: «الاختزال المادي للفكر، والاختزال الاقتصادي ـ الطبقوي للمجتمع» (ص 15)، إذ اعتبر الفكر مجرد انعكاس للواقع المادي، ولا سبيل إلى الثقافة إلا بما هي جزء من علاقات الاجتماعي وتعبير عنه، كون العامل الاقتصادي هو العامل المحدد في البنية الاجتماعية. أزاح العامل الثقافي وجعله مجرد واجهة لعملية تبدأ من الاقتصاد وتنتهي إليه مارة بالسياسة. أما النزعة السياسوية في الوعي العربي فقد قامت على اعتبار المسألة السياسية «أم المسائل في الاجتماع الوطني»، هي المنبع والمصب، استعاضت عن المثقفين برجال سياسة، وجعلت مسألة السلطة وبلوغها هدفا (واهما) من أجل الخلاص الاجتماعي، باعتبار أن طريق الخلاص يمر عبر السلطة، وراهنت على الثورة «في مجتمع خلو من أسباب الوعي والحاجة إليها باعتبار ما يرزح فيه من جهل وأمية» (ص 17)، لكن الأمر لم يستمر على هذا النحو، فقد حدث الإخفاق التاريخي، وبدأ الوعي العربي يستعيد القدرة على رؤية الأشياء بوضوح، ونشأت أسباب كثيرة حثت الوعي العربي على إعادة الاعتبار للمسألة الثقافية: يحددها بلقزيز بالإخفاق الذي أصاب المشروع النهضوي العربي، عودة مسائل الدين والقومية والأقليات إلى واجهة الحياة السياسية في العالم، ثم ميل الصراعات الدولية إلى التعبير عن نفسها في صورة صراعات حضارية.

إزاء إشكالية التداخل بين الثقافي والإيديولوجي في مشروع النهضة، يرى بلقزيز أن مصلحة بناء أوروبا الحديثة اقتضت استدعاء «العهد القديم» لتقويض سلطة الكنيسة الكاثوليكية ونظام الإكليروس فيها، لكن استدعاء (الإيديولوجي) الديني قد يكون أضعف أنواع توظيف الثقافي في المشروع الاجتماعي والنهضوي العربي المعاصر (ص 26)، ويتساءل: ألم ينته دور الإيديولوجيا بعد أم أن الأمر يعبر عنه بإيديولوجيا جديدة؟

مع انهيار النظام السياسي والاقتصادي لبلدان أوروبا الشرقية، نشأت دعوات مزعومة عن أفضلية النظام

الرأسمالي الليبرالي، وعن «نهاية التاريخ» و«نهاية الإيديولوجيا». تاريخيا عرفت الماركسية الإيديولوجيا بأنها وعي زائف أو مغلوط عن العالم، وأعلنت الحرب عليه بنزعة تطورية، معتمدة على ميتافيزيقيا الحتمية التاريخية، وكان خطابها إيديولوجيا خالصا، ومع «انتصار» الليبرالية على الماركسية «المسفيتة» ظهرت تلك الدعوات الإيديولوجية الجديدة، وهي ليست جديدة لأن لها ماضيا يرجع إلى أكثر من قرن ونصف. لكن الإيديولوجيا ليست برسم الانتهاء أو الزوال كونها ملازمة لوجود الإنسان، محايثة لسلوكه في الواقع وإزاء الأشياء، ويركز بلقزيز على الوظيفة الاجتماعية للإيديولوجيا، ويربطها بالوظيفة المعرفية للعلم، بوصفها «تعطي الإنسان القدرة على تأويل العلاقات الاجتماعية، وتنظيم وعيه بحوادثها بمقتضى منطق معين، أو قاعدة أو مبدأ يتواضع عليه الناس ويحصل الإجماع بينهم على اعتمادها» (ص 39). إذا هناك علاقة ما بين الإيديولوجيا وبين النشاط الاجتماعي من وجهة نظر المعرفة الاجتماعية، تفهم بوظيفتها داخل النسق الاجتماعي وتتجدد معرفيا بتجدد الثقافة بشكل عام.

في تحديد الثقافة ثمة العديد من المستويات المتنوعة والمتباينة، وكثيرا ما تترادف الثقافة في المعنى مع مفهوم المعرفة، كلاهما يحمل معنى الوعي، بغية تكوين صور ذهنية تؤسس نوعا من الفهم للأشياء وللعالم. يمكن النظر إلى الثقافة من حيث هي إدراك ومن حيث هي تكيف ثم من حيث هي تكييف، ويجد بلقزيز ذلك في ميل الثقافة إلى أن تكون نسقا من التصورات أو التمثلات للعالم والأشياء وفي ميلها إلى أن تكون ممارسة طقسية ثم في ميلها للتعبير عن آلية الإرادة. أما التعبير الثقافي فيجد أنماطه بين المكتوب والشفوي. ولا امتياز للثقافة المكتوبة (العالمة) على الثقافة الشعبية (الشفوية) في مضمار التعبير عن الذات، لأن كليهما يشكل طريقة من طرق هذا التعبير.

إذاء الثقافة مفهوم نسبي متسع وقابل للامتداد يتحدد بنوع المستويات التي يعرض فيها الباحث مفهوم الثقافة، فالباحث الأكاديمي يحصر الثقافة في المعرفة، والمثقف الاجتماعي يراها ضمن رسالتها الاجتماعية. ولا سبيل إلى وعي الثقافة إلا من خلال منظومة من المستويات الاجتماعية التي تتحدد بها. وتكتسب فيها مضمونها كالدين و السياسة.

يعد الدين ثقافة، من واقع كونه يعبر عن رؤية معينة للعالم، حيث يقدم تصورا للبناء الاجتماعي الإنساني، أي يمثل نمطا من المعرفة بالوجود وله دور في تعبئة المخيال الاجتماعي برموز وقيم تساعد في الحقل الثقافي على نوع من التوازن النفسي، وتفعل القدرة على الأداء، وهذا ما يفسر استدعاء الدين عند كل أزمة اجتماعية أو وطنية، لذلك نحتاج إلى تحليل معرفي لسبر أغوار الخطاب الديني، وإلى تحليل سوسيو- ثقافي يكشف عن العوامل التحتية التي تدفع إلى توظيف القول الديني في الثقافة.

أما في علاقة الثقافي بالسياسي، فيرى بلقزيز أن السلطات سياسية كانت أم دينية أو اجتماعية فإنها تشكل مجموعة من العوائق، تحول دون التعبير عن الطبيعي عن دور الثقافة وتحرم المثقف من أدائه دوره الفاعل، وبغير حرية الفكر والرأي وسيادة النظام الديمقراطي،

تعجز الثقافة عن تحقيق تراكمها الطبيعي لأن الديمقراطية هي صنو الثقافة، لا يستقيم أمر أي منهما بغير الحرية. وهكذا يأتي الحديث عن المثقف، ورسالته، ودوره، ووظائفه.

المثقف مفهوم إشكالي جديد. لم يستعمل بمعناه الحديث إلا حين بدأ الاتصال بالغرب، ولا نعثر على الكثير من التصورات النظرية المفهومية للمثقف، إلا إذا استثنينا مساهمات جوليان بندا، وأنطونيو غرامشي، وماكس فيبر، وما تلاها من استطرادات. وقد كثر الجدل حول المثقف في الآونة الأخيرة، وكان غرامشي في كتابه «دفاتر السجن» قد رأى أن المثقفين لا الطبقات الاجتماعية، هم المحور لأعمال المجتمع العصري، يؤكد ذلك اتساع نطاق انتشار المثقفين بحيث أصبحوا هم موضوع دراسة.

ويحدد بلقزيز المثقف بأنه «حامل المعرفة» باعتبارها عملية تمثل نظري للموضوعات الخارجية، هذا المثقف العارف ذو الرأسمال المعرفي الرمزي، بضاعته المعرفة في ذاتها، والمعرفة في تحولاتها خارج ميدان الإنتاج الرمزي، يمكن أن تتحول إلى خدمة هدف سياسي أو اجتماعي، فيتحول المثقف إلى داعية، وتتبادر إلى الذهن صورة المثقف المندمج أو العضوي بتعبير غرامشي. إلا أن المثقف المعني بالحديث - كما يقول بلقزيز - ذلك «الذي يحمل معرفة يفهم منها أنها واسطته إلى أداء دور ووظيفة في حقل الاجتماع الإنساني» (ص 77)، وهذا يقود إلى العلاقة بين المثقف والمجتمع، أو العلاقة بين الحقل الثقافي والحقل الاجتماعي.

يناقش بلقزيز مختلف أنماط العلاقة التي يقيمها المثقفون العرب مع المجتمع العربي، والنزعات التي ترافقها، فالنزعة الأكاديمية العلمية أنجبت نموذج المثقف المنفصل، الميال إلى الاشتغال في الحقول المعرفية النظرية، أما المثقف المندمج - مع الاحتفاظ بالمعنى السارتري للالتزام - فقد أنجب ثلاثة أنماط من المثقفين، مثقف الطبقة الحامل لرسالة التغيير الاجتماعي أو المثقف الرسولي، ومثقف الشعب، السابق لوجود مثقف الطبقة، والحامل معه فكرة الوطنية في مرحلة الاحتلال الاستعماري للبلاد العربية، ورسم دوره بالاستناد إلى التناقض الداخلي للأمة وإلى الإشكالية القومية.

الترسيمة السابقة للمثقف، تحمل تصنيفا نظريا مجردا، فالحدود تتداخل بين مختلف صور المثقفين بتداخل لحظات الخطاب العربي المعاصر. وتأخذ بقاعدة الالتزام بالمعنى السارتري، ويطالب بلقزيز بإعادة بناء جديدة لتصور المثقف لدوره التاريخي في المجتمع العربي، هذا المجتمع الذي تداهمه أخطار كثيرة ومتنوعة، ممثلة بنزعات انعزالية ثقافية فرعية تحاول تمزيق وحدته الثقافية، وعالمية مجحفة هدفها مسخ «الشخصية الثقافية» الخاصة بالمجتمع العربي، و«ثمن اكتسابها هو فقدان الهوية والذوبان في منظومات الغالب» (ص 121).

أخيرا، يشكل الكتاب مساهمة نظرية جادة وأصيلة، لغته واضحة وسليمة، وتشكل الديمقراطية مستوى محايثا للكتاب في مجمل صفحاته.



«ما لا يراه نائم»

● حسني التهامي

فيما لا يراه نائم» جهد قصصي للأديب الروائي اسماعيل فهد اسماعيل، يعرض فيه الكاتب خلال أربعة مشاهد رؤية فنية تغوص في التجريد وتحوم حول المحسوسات بتلميحات رمزية عابرة. وهذا ما جسد المشهد «الرؤيوي» في هذا الجهد القصصي على حد تعبير الكاتب. ولإنجاح هذا الجانب رأينا تشكيلا وتفصيلا لجسد الحلم أو الرؤيا عن طريق إلباس عنصري المكان والزمان قناعا أسطوريا. كما أن الكاتب لجأ إلى اقتضاب الحوار وبتره في فنية عالية وفي صورة أقرب للعبثية

المسرحية. وهذا يدلل على عدم اكتراث الشخوص بالواقع وزهقهم منه. وتمضي المشاهد غير متواترة مفصولة بـ«قطع». وكأنها صور ذهنية تجرد نفسها من تيار الوعي وتعرض أحيانا لموقف إنساني غاية في التأزم.

المكان في «ما لا يراه نائم» يتجرد من التحديد والتسوير. إنما يتسر بل بأقنعة أسطورية. فهو متنقل مع حركة المشهد الحلمي يعمد إلى تنويع الرؤى، وهذا ما يدفعنا للقول بأن هذه النوع القصصي هو قصص «اللامكان» و«اللازمان» معاً. فالمكان «ليس بالعالي ولا المنخفض» والمكان – الذي كانت الحشود محتشدة عليه ثم تفرقت – «مساحات رملية شاسعة». ثم يسفر المكان بعد ذلك عن «جبل أجرد له قمة محدودبة تشبه سنام جمل» وفي المشهد الثاني ينم المكان عن عرش نخيل منقوش السعف يتسم باخضرار رائق.

وفي المشهد الثالث غرفة ذات جدران حجرية متراصة، بينما تبدو الأرض في المشهد الأخير طينية موحلة.

وينثر الرائي حزمة الضوء على المكان دون تحديده في شكل متنقل غير متواتر مستخدما حواسه التصويرية مضفرا نمط الألوان لتشكيل الصورة المرئية من خلال «الرمادي – صفراء – الأبيض – خضراء – حمراء – البني».

ويحدث الصراع بين الألوان الضبابية الممعنة في خفوت الرؤية وبين الألوان الفاقعة الناصعة التي يجنح إلى إظهار المشاهد وإبراز ملامحها وانتشالها من الخفوت والغياب في بطن «الرؤيا»

وتتسع المشاهد أيضاً لأفعال الرؤية حيث تتكرر مثل هذه الأفعال «شاهدت – تراءى – رأيت – لفت نظري – حدقت في وجهه – نقلت بصري – لاحظت» ثم ينقلنا المشهد الأخير من «الراوي الرائي» إلى «الرائي المرئي» فالراوي قد اقتصر دوره على تأمل ورؤية المشهد واستبطان العالم الشخصي لصديقه القديم الذي حاول تذكر اسمه الأول «جميل» ثم انفلت بعد ذلك وسلط على نفسه حزمة المنشور الضوئي فدخل بذلك في حيز الرؤية.

ينعتق الحدث أيضاً من نمط الزمان. فهو لا يقف عند لحظة تاريخية أو وقتية بعينها. إنما يحلق في آفاق من التجريد. والكاتب – إذ يعمد إلى هذا – يتيح للنص فسحة وشمولية ويخرجه من بوتقه الآلية التي تكبل الحدث. «فالأحداث موضوعية دائماً في كل الأزمنة فوق قلق التغيير. فالحاضر يبدد الماضي ويتجاوز نفسه نحو المستقبل، والمستقبل يظلله الماضي ويسحبه إلى الخلف، والماضي يخنق وقائعه فيخلق الإلحاح في الخروج».

وهذا يعني أن عنصر الزمن مطلق وتجريدي وهذا التجريد والإطلاق يشكلان «أبنية الرؤيا»، وهذا ما يفسر قلق المشاهد وتنقلها والخروج من لحظة إلى أخرى:–

«كان الوقت غرائبياً، لا هو نهاري بمعناه ولا هو ليلي، كنا نعيش زمنا أسطوريا يتشرب إضاءة رمادية باهتة».

فالنص يبدد كل ركيزة على معطيات الحس الخارجي بالزمن من مقال «الزمن في الذي يأتي ولا يأتي» لخليل سليمان كلفت.

فعندما تتذكر جزئية الزمن تقترب الشخصية الأساسية شديدا من بؤرة الرغبة في المغادرة إذ تشعر – لحظة تلمس جدران العالم الخارجي – بالعفن. وتكتمل لحظة إدراكه بالزمن حين يصحو

فيحس بالرائحة الزنخه للوحل / وحل الواقع:-

«وأنا أصحو أحسست بالرائحة الزنخة للوحل باقية تحوم عند أنفي، كانت أشبه برائحة دم متخثر.

لم يعبأ ذهني يلهث وراء تفسير دون آخر كان منشغلاً أقصاه بسؤال وحيد:

«كيف - وأنا في حمى بحثي عن مبلغ رسوم اجتيازي لحدودي - لم أتنبه لغياب جواز سفري؟!»

والكاتب هنا يصور حالة من الضياع الشديد. وهو لكي يسبر أغوار ذاته ويستكشف كنهها يحتاج إلى جواز سفر. وبغيابه تغيب الذات، وتبقى الحيرة والتخبط في عالم تلاشت فيه الرغبة في البقاء.

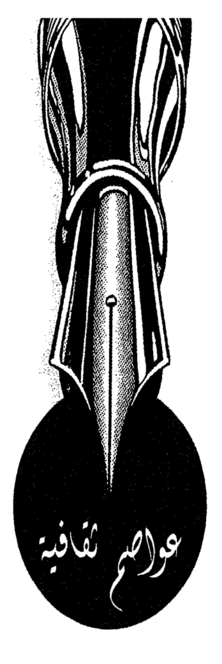
والزمن - رغم دوران رحاه - لم يترك أثرا على ملامح زوجة جميل. وهذا ما يجعلنا نستغرب «أن عوامل الزمن لم تفعل فعلها» في وجهها. وعلل الكاتب ذلك بأن «قسمات وجهها تنم عن تسليم بالمقدور».

ويبقى سؤال. هل هذه المشاهد التي تدخل في أطر العالم الحلمي الشفيف مجرد مشاهد متناغمة لتشكيل طيوف أو سحائب ترسم بريشة سحرية ملامح «الرؤيا»؟

إن هذه المشاهد تعكس في رمزية موحية تجربة إنسانية. وهذه الرمزية تمثلت في شكل تلميحات موجزة لكنها تؤرق الرائي. فالمعاناة مجسدة في أولاد جميل الذين «لاحظت انتفاخ بطونهم، بينما شفت جلودهم عن هياكل عظامهم». حتى عندما استرعى اهتمام الشخصية وجود فوهة متشظية في السقف المعدني لسيارته راح ذهنه يستعيد أيام حرب الخليج. والكاتب يجعل شخوصه هروبيين لا يقحمون أنفسهم في دائرة المعاناة أو يحاولون تبديل الوحل وتبديد العطن.

كل ما يشغل الشخصية الرئيسة هو هاجس المغادرة وذلك لأن «النسأى مدعاة أمان».

«في ما لا يراه نائم» قصة قصيرة نشرت في مجلة العربي عدد فبراير 1999م.


عواصم ثقافية

حصاد البيان

• متابعة: علي عبد الفتاح

١ ـ الرابطة في شهر:

شهد الشهر الماضي احتفالات ثقافية سواء من إنجازات الرابطة أو المؤسسات الثقافية الأخرى في الكويت وإن كانت تدل على شيء فإنها تؤكد بأن الحركة الثقافية متوهجة دائما وتسعى إلى تأسيس قيم فكرية وطرح أفكار ومناقشة آراء وصولا إلى إبداع حقيقي يسمو بالإنسان ويغير الواقع ويفتح نوافذ الشمس لتضيء جوانب الحياة المعتمة.

وفي البداية نلتقي مع الندوات التي عقدت داخل الرابطة ثم الإصدارات والاحتفالات الثقافية الأخرى.

حضور المترجم في النص الأدبي

بدأت رابطة الأدباء نشاطها الثقافي مرة أخرى بعد عطلة عيد الأضحى المبارك بمحاضرة تحدث فيها د. سعد مصلوح عن حضور المترجم في النص الأدبي. وقدم المحاضر د. مرسل العجمي الذي أشار إلى مؤلفات المحاضر وترجماته المتعددة ومنها: اتجاهات البحث اللساني. الشعر العربي وتطور موضوعاته بتأثير من الأدب الغربي. دراسة السمع والكلام. دراسات نقدية في اللسانيات العربية المعاصرة حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر.

بالإضافة إلى عدد من الدراسات المنشورة في مجلات علمية محكمة في مجالات البلاغة والأسلوبية والدراسات الصوتية الجغرافية اللغوية وغيرها.

بدأ د. سعد مصلوح بطرح فكرته حول المترجم في النص حيث يحاول إضاءة المساحة التي يتحرك فيها مترجم النص الأدبي ما بين اللغة الأصل واللغة الناقلة والسياق الثقافي الذي يخاطبه في هذه

الترجمة. وتعرض المحاضر إلى تعريف مصطلح الترجمة بأنه مواجهة بين لغتين وثقافتين ومواجهة أيضا بين متلقيين وأحيانا بين مستويات لغوية مختلفة وتتم هذه المواجهة من خلال المترجم الذي يعد الوسيط بينهما.

وفسر المحاضر ذلك عندما يبدأ حضور المترجم باختيار النص الذي هو في الأصل موقف واحساس بالسياق الثقافي لهذا النص على جهة التحديد. وهذا الاختيار في حد ذاته نوع من عدم الحياد لأن النصوص معروضة وكثيرة وتوجه إرادة المترجم وعزمه يبين عن موقف ما إزاء هذا الاختيار.

ويتجلى حضور المترجم في تباين درجات الحياد في نقل النص وطبيعة الأمر لا يوجد حياد مطلقا لأن قضية الحياد تبدأ في الانكسار بمجرد توجه المترجم إلى نص يختاره موضوعا للترجمة. وهناك أمر ثالث هو مدى استيعاب المترجم للمشهد الثقافي وللغة التي أفرزت النص الأصلي فالنص كما نعلم لا يمكن أن يقتطع من سياقه الثقافي الذي أفرزه.

وأمر رابع يتجلى فيه حضور المترجم هو تباين درجات الكفاءة سواء في السيطرة على اللغة المنقول منها أو المنقول إليها. مع التسليم بوجود مترجم يستوعب المشهد الثقافي للغة المنقول منها ولذلك تظل الترجمة مواجهة بين ثقافتين ولغتين.

وأكد د. سعد مصلوح بأن عملية الترجمة في جوهرها بالنسبة للنص الأدبي تتباين حيث تفرض نوعا خاصا من الأساليب في نقل النص الأدبي حيث هناك عملية إحلال القيود والانعتاق منها لتوصيل النص. فمن أين تأتي القيود التي تفرض نفسها على المترجم وما علاقتها مع أنواع النصوص الأخرى؟ ان ترجمة النص الأدبي تعد من أصعب الترجمات وفيها ذروة المشكلات لحل المعادلة الصعبة بين حل القيود أو التحلل منها لتوصيل النص توصيلا جيدا.

وأشار إلى أن أنواع النصوص تتعدد ولكن مشكلة نقل النص العلمي هي إيجاد المنظومة الاصطلاحية القادرة على النقل وهذه مشكلة للنص الأدبي تعد نسبيا في درجة يمكن السيطرة عليها، أما بالنسبة للنص العلمي فيوجد فيه ما يسمى أحادية المعنى أما النص الأدبي فهو مبني على التعدد والاحتمال كما أن النص العلمي لا يحفل بجماليات التشكيل اللغوي، أما النص الأدبي فإنه يهتم بذلك. كما أن للنص العلمي درجة محدودة وهناك مزيد من الحرية الكبيرة للنص الأدبي. والمزيد من الحرية في النص الأدبي يعني مزيدا من القيود على الترجمة.

وذروة القيود في الترجمة تتجلى في الشعر حيث خصوصيته العالية ومن ذلك عندما قال د. شوقي ضيف في دراساته عن الشاعر علي محمود طه بأنه شعر لفظي وهذه اللفظية تغض من قيمته الشعرية فليس هناك معنى في شاعر علي محمود طه يمكن أن نعثر عليه. واستشهد شوقي ضيف ببعض قصائد علي محمود طه وأكد أنه لا يمكن ترجمة مثل هذا الشعر.

ولكن من جهة أخرى هناك نصوص للشاعر التركي ناظم حكمت يمكن ترجمتها بسهولة لمعانيها الواضحة التي تساعد على ترجمتها إلى اللغات الأخرى. وهي:

أن أجمل الأطفال لم يولد بعد
أن أجمل الزهور لم تغرس بعد
أن أجمل نهار لم يشرق بعد
أن أجمل البحار لم نسافر إليه بعد

وكذلك في ترجمة ونقل معاني القرآن الكريم إلى لغة أخرى وهي الأصعب خاصة مع نقل جماليات التعبير. والنص القرآني يمثل تحديا أساسيا في الترجمة والنقل ويمكن أن نحدد ملامح حضور المترجم في ترجمة هذه النصوص تحديدا يبين عن كفاءته وقدرته.

ومن هنا فإن الترجمة هي محاولة لحل المعادلة الصعبة بين الإذعان للقيود المفروضة وقدرة المترجم على الانعطاف من هذه القيود واستثمارها من لغة إلى أخرى.

وتحدث د. سعد مصلوح عن حضور المترجم في مواجهة المشاكل التي تصادفه والتي يمكن أن تقلل أو تعرقل دوره ومنها قيود النظام النحوي كجنسه وعدده وكيف يمكن التفرقة بين التأنيث والتذكير مثل: الشمس وضحاها والقمر إذا تلاها.. فاللغة لا تتحد إلا في المذكر الحقيقي والمؤنث الحقيقي.

وهناك قيد آخر في اختلاف اللغات في مقولة رتبة الكلمات أو ترتيبها وهذه الرتبة مشكلة كبيرة لأن التقديم والتأخير في اللغة العربية ظاهرة نحوية بلاغية وليس هذا فقط بل جمالية أيضا.

ويمكن تقديم مثال على ذلك في قوله تعالى: ﴿إن كل شيء خلقناه بقدر﴾ إذ كيف تترجم هذا النص، فهناك قراءة بالنصب وهناك قراءة بالرفع وهنا فالرتبة لها بعد كلامي بالنسبة إلى علم الكلام. ثم إن هنا أيضا ظواهر اللغة العربية من حذف وفصل تواجه المترجم بقيود عند نقل نص فني. والمساحة المتاحة للمترجم هنا بين قواعد الترجمة التي يمكن تصنيفها إلى قواعد وجوب وقواعد جواز ومن خلال تلك القواعد وهي الوجوب تعد سلطة على المترجم إذ لابد أن ينقل المترجم أصل اللغة ثم ينقل ما هو بلاغي وإذا استطاع أن ينقل أيضا ما هو جمالي.

ويرى د. سعد مصلوح أن مساحة حضور المترجم في النص الأصلي لها درجات أدناها تتمثل في نقل جماليات التشكيل الصوتي من اللغة المترجمة أو اللغة الأصلية ثم تتصاعد هذه المساحة في ترجمة الاختيار النحوي لكن المشكلة مازالت تكمن في المجاز وإذ ما حاول المترجم أن ينفذ من هذه القيود فإن هناك العديد من القيود الأخرى التي تواجهه منها ما يتعلق بالقيود الثقافية والقيود المتعلقة بالأحداث. وعرض د. مصلوح لنماذج مترجمة من الشعر الإنجليزي منها ترجمة والده لقصيدة السوسن للشاعر وليام وردذورث وقصيدة بنات الحور لتوماس هود.

واختتم د. سعد مصلوح محاضرته بأن حضور المترجم في النص الأدبي مزيج عجيب من أمور شتى بين الاستسلام والمراوغة ورصد الثغرات ومحاولة التغلب على القيود البلاغية والجمالية والنحوية وغيرها.

البابطين هذا العاشق الكبير للشعر والشعراء:

في أمسية شجية استضافت رابطة الأدباء بالكويت الشاعر والأديب عبدالعزيز سعود البابطين ليتحدث عن تجربته وسيرته الثقافية مع الشعر ومؤسسته التي تعنى بالشعراء العرب

القدامى والمعاصرين ومشاريعه الثقافية وإنجازات المستقبل.

قدمت الشاعرة فاطمة العبدالله صورة من ملامح الأديب البابطين ووصفت إنجازاته بأنها إحدى إسهامات الأيادي البيضاء الطيبة التي تغمر أرض الكويت بالحب والعطاء، كما شاهدنا في تاريخ الكويت حيث قام أهل الكويت المحسنين الكبار بإنشاء مدرسة المباركية لتؤدي رسالتها في نشر العلم وكذلك المكتبة الأهلية وغيرها.

ومن هنا فإن البابطين قد ساهم بأيد بيضاء زاخرة في نهضة الكويت الثقافية بل انه باسم الكويت قدم مشروعات للتنمية بدول آسيا وأفريقيا وامتد عطاؤه إلى الآفاق الرحبة في تكريم الرواد في الشعر وأنشأ جائزة البابطين للإبداع الشعري ثم موسوعة البابطين للشعراء المعاصرين بالإضافة إلى الاحتفاليات الثقافية لرواد الشعر من كافة البلاد العربية.

وأضافت الشاعرة فاطمة العبدالله أن مشاريع البابطين تخطت الحدود وتواصلت مع البلاد الأخرى فأنشأ مدارس في مصر وموريتانيا وباكستان والمغرب وكلية سعود البابطين في الهند وغيرها من المشروعات التي تؤكد حجم مسؤوليته تجاه الشعوب الأخرى.

وتحدث البابطين شاكرا الاخوة في رابطة الأدباء لهذه الدعوة الكريمة التي أتاحت له اللقاء بصفوة الأدباء والمثقفين وقال مبتسما: أشكركم لهذا الإطراء الذي ربما لا أستحقه.

وتطرق للحديث عن فكرة الجائزة التي تقوم بها مؤسسته وكيف نشأت وظهرت إلى الوجود معبرا عن أحاسيسه الدفينة منذ الطفولة عندما كان يتلذذ بموسيقى الشعر ويقول:

«في الحقيقة الدواوين في السابق وخصوصا في الأربعينيات كان لها دور كبير في رواية الشعر وكانت قراءة الشعر محببة للنفوس وكنت طفلا صغيرا أتلذذ بموسيقى الشعر التي كنت أسمعها من رواد الديوانية. ويبدو أن أول قصيدة قلتها نبطية وأنا عمري أربعة عشر عاما. ومن العوامل الأخرى التي رسخت محبة الشعر في نفسي هي المواسم الثقافية التي كانت تقام من قبل دائرة المعارف في مدرسة الشيوخ وقد أعجبت بالشخصيات الأدبية وخصوصا الشعراء.

ظللت أحلم أنه ربما في يوم ما يوفقني الله وأحصل على شيء من المال أخصصه لتكريم الشعراء لأنهم أحبه إلى قلبي.

وبدأت في الثمانينيات أفكر جديا في تحقيق الحلم. وبسرعة تبلورت الفكرة عام 1985 حيث عكفت على دراستها أو ربما أكون تسرعت في محاولة تنفيذها وتقدمت للمسؤولين في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت هنا واقترحت أن أقوم بتمويل جائزة باسم عمي عبدالمحسن البابطين وقد كان شاعرا معروفا في الخليج ووددت أن تكون الجائزة باسمه.

ولكن للأسف لم يهتم أحد المسؤولين بطلبي هذا أو حلمي وأهمل اقتراحي في تلك الفترة وبعد ستة شهور عدت للاستفسار عن اقتراحي فقالوا لي إن كتابك قد فقد واكتب طلبا آخر، وأدركت أن البيروقراطية قد ساهمت مساهمة فعالة في تعثر ظهور الفكر إلى الوجود.

وفي صيف هذا العام التقيت بالمسؤول عن اقتراحي وأبديت له عدم رضائي عن هذا التصرف فأكد لي أنه في شهر سبتمبر القادم سوف ينظرون في اقتراحي.

ووجدت العراقيل تقف في طريقي والصعاب تنصب شباكها حولي وأنا أشعر بالألم في داخلي فقد خيل لي إنني أعطيت وعدا للشعراء لتكريمهم وكأنهم في مخيلتي يلحون على تحقيق هذا الوعد.

وقررت أن أتخذ مبادرة فعالة حيث قام عدنان الشايجي بالاتصال بالاخوة في مصر حيث اتصلنا بالدكتور محمد عبدالمنعم خفاجي رئيس رابطة الأدب الحديث أن يمدون لنا مساعدتهم الفنية ويحتضنوا دور المؤسسة وأحلامها القادمة.

ووافقت رابطة الأدب الحديث وفرحت جدا حيث وجدت أناسا يقفون بجواري ويأخذون بيدي وكانت فرحتي الأخرى تكمن في تقديري للشعراء وأن رابطة الأدب الحديث هم ورثة أبوللو الذين احتضنوا أبا القاسم الشابي.. لذلك اكتملت فرحتي برابطة الأدب الحديث حيث وفروا لنا جميع الوسائل الفنية.

وأعلنا عن جائزة البابطين في أول دورة للشابي وبدأت الفكرة تتألق وتنجح ووصلت لنا الدواوين الشعرية وبدأنا في التوجه الثقافي والإنجاز الفعلي لدور المؤسسة.

وقررت أن أذهب إلى لقاء وزير الثقافة في مصر فاروق حسني وعرضت عليه فكرة إقامة الحفل تحت رعايته في مصر فوافق مشكورا حتى أني بعد ثلاث سنوات ارتبطت معه بعلاقة صداقة قوية مما جعلني في يوم ما أشكو عدم اهتمام الصحف المصرية بالجائزة.

فقام الوزير ودعا خمسا وعشرين من الكتاب والصحفيين وأقام حفل عشاء وقال لهم بالحرف الواحد:

- عندما أتاني عبدالعزيز لرعاية الحفل لم أرفض إطلاقا ووافقت على رعاية مؤسسته وذلك لتأكدي من صدق توجهه ووافقت لتشجيع أمثال هؤلاء الشرفاء ليثروا الساحة الثقافية.

وجاء الغزو الغاشم بعد توزيع الجوائز وكأنما أريد من هذه الهجمة الشرسة التي وجهت إلى بلد عربي مسالم أن تحطم العلاقات القومية في نفوس الكويتيين لكن لم يحدث شيء من هذا. وكان إصرارنا أن نقوم بعمل الدورة التالية.

في تلك الفترة انضم إلى المؤسسة عبدالعزيز السريع فكان انضمامه إلى المؤسسة نقطة تحول في مسيرتنا ومن خلاله أسسنا أول مجلس للأمناء من مفكري الأمة العربية وحرصنا أن يكون التوزيع متساويا وعادلا وشهادة للتاريخ فإن الاخوة الذين أخذوا زمام المبادرة بالعمل في المؤسسة اتسم عملهم ومازال بالإخلاص والتضحية وكان هذا سببا وجيها لنجاح المؤسسة ولم أكن أتصور أنها ستصل إلى ما وصلت إليه خصوصا في دورة محمود سامي البارودي.

وفي أحد الاجتماعات طرحت على الاخوة سؤالا عن الأثر الذي أحدثناه في الساحة الثقافية بعد توزيع الجوائز. لقد مضى كل فرد إلى حال سبيله ولم يبق إلا مجرد الثناء علينا. فاقترحت تسمية كل دورة باسم أحد الرواد الكبار وعمل أبحاث وندوات وطباعة كتب ودواوين شعرية.

وطبعنا في دورة البارودي عشرة كتب وأذكر أن هناك قصيدة للبارودي لولا الاهتمام بها من الاخوة الأعضاء لاندثرت هذه القصيدة. وطبعنا أيضا أطروحة للدكتورة نفوسة زكريا وكانت مهملة في الأدراج وقام د. محمد مصطفى هدارة بمساعدتنا في العثور على الأطروحة ومراجعتها وإعدادها للطبع.

ونتيجة للتشجيع الذي لقيناه من الأصدقاء والمثقفين والشعراء والأدباء والمسؤولين قررنا الخروج من القاهرة إلى المغرب وكان أيضا التشجيع الكبير من جلالة الملك الحسن الثاني وكان الحفل تحت رعايته. والتقى هناك أكثر من خمسمائة شاعر ومفكر عربي ووزعت أكثر من سبعة كتب عن الشابي وأضفنا قصائد لم تنشر له من قبل وكذلك عثرنا على محاضرة مخطوطة كان الشابي قد أعدها عن مجموعة من شعراء المغرب منهم ثمانية شعراء من مدينة فاس وبعد طبع هذه المخطوطة شعرنا بالفرح وكأن الشابي معنا يحتفل بشعراء المغرب.

ودائما العاملون في المؤسسة يحاولون أن يؤكدوا صفة القومية على منهجنا الفكري فجاءت دورة أحمد مشاري العدواني الشاعر الكويتي وأقمناها في أبوظبي ثم دورة الأخطل الصغير في لبنان ومن هنا شعرنا أننا نضع أنفسنا على الطريق الصحيح وأن الناس بدأت تلتفت إلى دورنا وإنجازاتنا.

والمؤسسة الآن بدأت تأخذ سمعتها منعطفا جيدا فقد اقترح سمو الأمير خالد الفيصل أن نقوم بعمل مشترك مع جائزة الملك فيصل وأيضا مؤسسة سلطان العويس ونشارك جميعا من أجل خدمة الثقافة في العالم العربي.

وتطرق البابطين إلى فكرة المعجم ففي بداية الأمر لم يوافق أعضاء الأمناء على المشروع لضخامته وحجم المسؤولية الملقاة على عاتقنا ولكننا بلورناها برغم عمر المؤسسة في تلك الفترة سنتان فقط ونجحت الفكرة واستطاعت المؤسسة أن تجمع الشعراء في مجلد واحد وهذا بالطبع يمثل مكسبا كبيرا للشعر والمتلقي العربي والقارئ النهم لأن من أهداف المؤسسة أن تعيد الثقة للنفس العربية وترعى سنبلة الشعر في القلوب الخصبة.

وبعد معجم البابطين للشعراء المعاصرين طرحت فكرة معجم للشعراء في القرنين التاسع عشر والعشرين ولقد قطعنا فيه جهدا كبيرا وقد أعطى مجلس الأمناء لهيئة المعجم خمس سنوات لإنجاز هذا العمل. إلا أن الاخوة استطاعوا الحصول على أكثر من خمسة آلاف شاعر من بلاد عربية مختلفة يعمل فيها مندوبون وباحثون في الجامعات والدوريات والمجلات العديدة.

وعن مشاريع المؤسسة في المستقبل قال الأديب عبدالعزيز سعود البابطين: هناك مكتبة الشعر في الكويت وسوف تكون معلما من المعالم التي نفتخر بها وتعتز بها أجيالنا القادمة تهتم بالشعر ونقده ودراسته. وهناك أيضا مشروع إقامة مكتبة البابطين الكويتية في القدس وجائزة البابطين للشعر العربي في فلسطين للشباب الذين لم تتجاوز أعمارهم عن 32 سنة وهم من المقيمين في دولة فلسطين. وكذلك هناك المكتبة السمعية التي تعني بتسجيل قصائد الشعراء الكبار بأصوات جميلة من مذيعي وسائل الإعلام وسوف تباع الأشرطة بأسعار رمزية في جميع البلاد.

كذلك عمل أشرطة قصائد مغناة للنهوض بمستوى تذوق الأغنية العربية وتذاع هذه الأشرطة في التلفزيونات والمحطات الفضائية.

أما عن دورتنا القادمة فهي ستكون باسم أبي فراس الحمداني الشاعر والفارس البطل لعل شخصيته تعيد إلى الأذهان عصر البطولة والتفوق والتميز وسوف يكون هناك شاعر خليجي آخر رديفا للحمداني هو الشاعر العيوني له

صولات وجولات كثيرة وشاعر من الاحساء حماسي وبطل هو الآخر.

وفي ختام اللقاء تناقش الحضور مع البابطين في قضايا الشعر والأغنية ومحاولات النهوض بهما وكيف يمكن إعادة مطبوعات المؤسسة في بلاد أخرى لتكون في متناول الإنسان العادي.

وطلبت الشاعرة فاطمة العبدالله من البابطين إلقاء بعض من قصائده فرحب بذلك وألقى قصيدة بعنوان «رمز الحب». ومن المعروف أن قصائده دائما تمزج بين رقة النفس وخفقات الروح السابحة في نهر الخيال والحلم.

2- متابعات وأخبار ثقافية

● ندوة أربعة عقود من عمر مجلة «العربي» والمشروع الثقافي الكويتي

تحت رعاية سمو ولي العهد ورئيس مجلس الوزراء الشيخ سعد العبدالله السالم الصباح احتفلت مجلة العربي بمناسبة مرور 40 عاما على صدور المجلة. وكان الاحتفال يرفع شعار: لقاء الأشقاء. وحقا استطاعت هذه المجلة خلال أربعة عقود من عمرها أن تستقطب كبار الكتاب العرب من كل مكان في العالم ليعبروا عن طموحاتهم وأحلامهم ويؤسسوا معا النهضة الثقافية والفكرية التي تبلورت من خلالها رؤى سياسية واقتصادية وإبداعية استطاعت أن تلملم الوجدان العربي وتضيء الشموع في ليالي المحن والنضال من أجل الحرية والنهار الجديد.

ومنذ صدور العدد الأول في ديسمبر 1958 من الكويت تفجرت الطاقات الإبداعية للإنسان العربي وامتدت المشاعر والأحاسيس تصب في نهر العروبة وثقافة النضال وبرزت الكويت على قمة الدول التي تنير الدرب وتحمل مسؤولية الحلم والحرية والحضارة وتمضي باحثة في أغوار التراث لترد للأرض خصوبتها وللتاريخ توهجه وللفكر اشتعاله وتتوج مسيرتها بالدعوة إلى أمة عربية واحدة وثقافة تناهض التردي والخضوع وتنطلق لتواكب مسيرة الحضارات العالمية.

وهكذا ظلت «العربي» المشروع الثقافي الكويتي العربي الذي لايزال هادفا إلى تكوين منبر ثقافي عربي جامع وتجسيدا للحلم القومي في مجال الفكر تشيده الكويت وتسطع في جنباته قبسات التنوير مشرقة من كل أرجاء عالمنا العربي».

ولهذا قال سمو الشيخ سعد العبدالله الصباح في رسالته إلى المجلة يوم الافتتاح بأنها أفضل سفراء الكويت إلى عالم الثقافة والفكر ومثلما حملت إلينا أشواق العرب وأفكارهم حملت إليهم علامة انتمائنا الذي لا يتزعزع بالعروبة وبالمستقبل المشترك. ودعا كل كتاب العربية وكل رجال الفكر أن يعتبروا هذه المجلة هي مجلتهم وأنها ساحة مفتوحة وحرة لكل ما يثري العقل والوجدان ويساهم في تقدم الأمة.

وجاءت في كلمة رئيس مجلس الوزراء بالنيابة ووزير الخارجية الشيخ صباح الأحمد الجابر بأن الكويت حريصة على تقديم كل ما من شأنه دعم الثقافة العربية بمختلف صورها واستمرار العمل لتفعيل مسيرة المجلة وتطويرها والارتقاء بها إلى الأفضل وبذلك ستظل الكويت منارة الإشعاع الثقافي العربي.

وتحدث وزير الإعلام يوسف السميط يوم الافتتاح عن المعنى والرمز الذي يمثله

صدور مثل هذه المجلة حيث تعبر عن تيار الفكر القومي الذي يسود الكويت فلا تعترف بحدود الثقافة ولا إقليمية الفكر وفتحت صفحاتها لتبادل الفكر العربي دون تدخل أو انحياز لتيار ضد آخر وهدف المجلة في ذلك يسعى إلى تنوير العقل العربي في كل مكان.

وتحدث د. محمد الرميحي الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ورئيس تحرير مجلة العربي عن تاريخ المجلة وأثرها في وجدان العالم العربي والأجنبي بأنها أمثولة ومأثرة تدعوان إلى التأمل واستخلاص الرؤى. فالعربي هدية الكويت من ضميرها الثقافي لحركة الثقافة العربية من الخليج إلى المحيط ومن خلال بصيرة الرواد الذين أسسوا هذه المجلة أثبتت إنها نافذة على التاريخ والحضارة والإنسان العربي.

وأضاف الرميحي أيضا معبرا عن أثر العربي في الواقع الثقافي والفكري بأن تدشين المشروع الثقافي العربي الكويتي قبل الاستقلال وقبل بروز عائدات النفط كان تأكيدا حضاريا على هوية الكويت وشغف الكويت المخلص بمحيطه العربي وهو ما لم يجحده الطيبون والمنصفون من مستنيري عالمنا العربي فكان وقوفهم مع الحق الكويتي ضد جائحة الغزو وقوفا مع مشروع حضاري ثقافي هو معادل موضوعي لهذا البلد لدى أصحاب العقول الرائية والضمائر البصيرة في عالمنا العربي.

ولقد تم تكريم مجموعة من الشخصيات الفكرية والأدبية من الذين ساهموا في دعم مسيرة المجلة وفي مقدمة هؤلاء المكرمين سمو ولي العهد ورئيس مجلس الوزراء الشيخ سعد العبدالله السالم الصباح ووزير الإعلام ورئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون يوسف السميط ورئيس تحرير مجلة العربي والأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون الدكتور محمد الرميحي وكذلك شخصيات أدبية ساهمت في مسيرة المجلة وهم: د. أحمد زكي أول رئيس تحرير لمجلة العربي وأحمد بهاء الدين ثاني رئيس تحرير وأحمد السقاف وبدر خالد البدر ود. محمد السمرة وفهمي هويدي وسليمان مظهر وفاضل خلف وفهد الكوح ومحمد العمروأبوالمعاطي أبوالنجا ونصر الدين طاهر وحسن حاكم وسليم زبال.

وقد ألقى كلمة المكرمين الأديب الكويتي فاضل خلف وعاد بذاكرته إلى العدد الأول من مجلة العربي الذي كان من بين كتابها عباس محمود العقاد وأحمد الصافي النجفي ومحمود تيمور وحسن كامل الصيرفي، وأشار الأديب فاضل خلف الذي ساهم بكتابات كثيرة في الأدب من قصص وروايات ودراسات وأدب رحلات وأدب السيرة والتراجم الشخصية ويعد من رواد الفكر في الكويت. وأكد بأن مجلة العربي قد قيض الله لها رجالا مخلصين من أبنائها حملوا راية الثقافة والمعرفة في وزارة الإعلام رجالا عرفوا بالإخلاص والثقافة والعمل بصمت رغم المشقة والإرهاق فجاء عملهم نقيا صافيا يواكب نهضة الكويت في المجالات الأخرى من النهضة المباركة.

تضمنت احتفالية العربي ندوات كالتالي: قدم د. يعقوب الغنيم بحثا حول: المشروع الثقافي الكويت وآفاقه العربية. التطور التاريخي والمعوقات. وتحدث د. جابر عصفور عن: المشروع الثقافي الكويتي كما يراه العالم العربي. وقدم

د. المنصف الشنوفي بحث بعنوان: رؤية من المغرب العربي.

وفي اليوم الثاني تحدث د. محمد الرميحي في بحثه عن: سبعة عشر عاما من التلاقي - رؤية رئيس التحرير. أما المحاضر محمود المراغي فكان بحثه بعنوان: تجربة مجلة العربي تطور تاريخي فني. وتناول د. محمد رجب النجار أدب الرحلات في مجلة العربي وتطوره.

وعن أزمة المجلات الثقافية في العالم العربي حاضر د. إبراهيم غلوم وعن التحديات التكنولوجية والمجلات الثقافية تحدث د. نبيل علي في الندوة الأخيرة.

ملخص بعض البحوث المقدمة في احتفالية مجلة العربي:

• المشروع الثقافي الكويتي وآفاقه العربية:

هذا البحث تناوله يعقوب الغنيم عارضا للمشهد الثقافي الكويتي وعلاقته بالحركة الثقافية حوله. يبدأ الباحث في مدخل تاريخي لنشأة الكويت حين قام الشيخ عبدالعزيز الرشيد بتأليف كتاب «تاريخ الكويت» وتحدث فيه عن الأنشطة الثقافية والشعراء عام 1926 ثم يأتي بعد ذلك كتاب الشيخ يوسف بن عيسى القناعي» صفحات من تاريخ الكويت «الذي صدر عام 1946 وذكر مجموعة من الشعراء وحال النشاط الأدبي وأشار إلى عدد من شعراء النبط قد أغفلهم الشيخ عبدالعزيز في كتابه.

ويذكر الباحث المؤسسات الأهلية التي ساهمت في الثقافة والفكر وهي: المدرسة المباركية 1912 والجمعية الخيرية 1913 والمكتبة الأهلية 1922 بجهود الشيخ يوسف بن عيسى والنادي الأدبي 1922 بجهود خالد سليمان العدساني.

وإلى جانب ذلك ظهرت مجلات هي: الكويت 1928 لصاحبها الرشيد والبعثة 1946 لسان حال طلاب البعثات الكويتية في مصر. وكاظمة 1948 ورئيس تحريرها أحمد السقاف والبعث وكان رئيس تحريرها كل من حمد الرجيب وأحمد العدواني. والكويت 1950 وهي عودة إلى مجلة الكويت الأولى ورئيس تحريرها عبدالله الصانع.

وبرز في هذه الفترة مجموعة من الشعراء منهم صقر الشبيب وعبداللطيف النصف وخالد الفرج ومساعد الرفاعي وفهد العسكر وأحمد العدواني وعبدالله سنان وغيرهم. ثم ظهرت فنون القصة القصيرة لفهد الدويري وفرحان راشد الفرحان وفاضل خلف وغيرهم.

ثم مع نشاط المسرح المدرسي قام حمد الرجيب بالتمثيل في أول مسرحية وهي «إسلام عمر» 1938 ومثل كذلك مسرحية «مهزلة في مهزلة» التي ألفها بالاشتراك مع أحمد العدواني 1938. وفي الخمسينيات رعت دائرة المعارف الكثير من الأنشطة الثقافية ومنهم مؤتمر الأدباء العرب الرابع الذي عقد في الكويت عام 1958. ومنذ بداية الستينيات بدأت نهضة شاملة ابتداء من مطبعة حكومة الكويت والإذاعة والتلفزيون والصحافة وصدرت مجلة العربي منذ عام 1958 وتأسس المعهد العالي للفنون المسرحية وجامعة الكويت وجمعيات النفع العام ودور النشر الكويتية ثم عام 1973 كان المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب خطوة في دعم مسيرة الحياة الثقافية. وجاءت إصداراته المتعددة عن المسرح والموسيقى والتراث

الأدبي العربي والأجنبي والدراسات لتؤكد المشروع الثقافي الكويتي الكبير. وفي نهاية البحث يؤكد الغنيم بأن حتى كارثة الغزو للكويت لم توقف النشاط الثقافي فتوالت الإصدارات من البلدان الأخرى وان الكويت اليوم غيرها بالأمس من حيث المستوى الثقافي العام مما يفتح باب الأمل على مستقبل باهر في هذا الشأن.

• رؤية من المشرق العربي:

وألقى د. جابر عصفور محاضرة في المشروع الثقافي الكويتي كما يراه العالم العربي، وأكد أن تأسيس مجلة «العربي» لم يكن تأسيسا لأفق قومي رحب فحسب وإنما في الوقت نفسه تأسيسا لأفق عقلاني هو الوجه الآخر من المعنى الإنساني للعروبة التي لا تعرف التعصب الأعمى للآخر ذلك على الرغم من حرص هذه العروبة على الدفاع عن حرية الأوطان وانتسابها إلى حركات التحرر الوطني التي أصبحت حركة مد عالمي عظيم.

ويوضح د. جابر عصفور المتغيرات الجديدة وكيف انتقل العالم من بهجة الحلم القومي إلى كوابيس التمزق العربي واستبدلنا بالاستعمار القديم ما هو أحدث من الاستعمار الجديد ولابد أن يؤثر ذلك على خطاب «العربي» الذي أصبح أكثر واقعية وأكثر إمعانا في النقد ويبدو الأمر الآن كما لو كانت العربي تلح على ما يحتمله زمنها الحاضر من ثوابتها الموجودة في الأسس التي انطلقت منها وتناوش حاضرها بإعادة إنتاج منطلقاتها الأولى في ضوء المتغيرات التي عصفت بالأحلام التي بدأت منها.

• رؤية من المغرب العربي:

كان هذا عنوان البحث الذي تقدم به د. المنصف الشنوفي خلال الندوة ليوضح مدى التواصل الحميم بين المغرب العربي الذي يشمل المغرب وموريتانيا وتونس وليبيا والمشروع الثقافي الكويتي. وأن التواصل مع المغرب يرجع إلى أيام الشيخ عبدالعزيز الرشيد الذي اتصل بشخصيات مغربية منها الشيخ عبدالعزيز الثعالبي الذي أسس أول حزب سياسي بتونس ثم مراسلات الرشيد مع الشيخ المكي بن عزوز التونسي وكذلك التقائه بالشيخ محمد الخضر حسين التونسي وزار الكويت 1925 الشيخ محمد أمين الشنقيطي أحد الدعاة المغاربة البارزين وأقام له النادي حفل تكريم.

وكان أول استطلاع نشر في العربي في العدد الأول هو استطلاع ميداني عن الجزائر المكافحة للاستعمار الفرنسي وهي في سنتها الرابعة من الثورة 1958 وعنوان الاستطلاع: تحية إلى جيش التحرير الجزائري وكان هذا الاستطلاع عبارة عن ريبورتاج ليوم كامل مع شباب جيش التحرير الباسل. ومن هنا دخلت مجلة العربي إلى المغرب العربي من بابه الواسع واستحوذت على قلوب الجماهير.

ويستعرض الباحث كيف قامت مجلة العربي بالنفاذ إلى القضايا المغربية بل وتجاوزت ذلك إلى الأندلس وتاريخها وأسبانيا بأقلام كتاب كبار منهم: احسان عباس ود. نيقولا زيادة ود. ساطع الحصري وغيرهم. كما أن هناك مجموعة من الأقلام الكويتية إما عاشت

في المغرب العربي وكتبت عنه أو تناولته شعرا ودراسة مثل أحمد السقاف وفاضل خلف وغيرهم.

كذلك هناك أقلام مغربية كتبت في العربي ومنهم: د. الطاهر الخميري الذي كتب أول استطلاع عن جامعة الزيتونة وكذلك المؤرخ التونسي عثمان اللعاك وعبدالهادي التازي وثريا بوطالب وغيرهم.

• أدب الرحلات في العربي وتطوره:

كانت محاضرة د. محمد رجب النجار في احتفالية العربي عن هذا الجانب الخاص بأدب الرحلات ويبدأ البحث بمقدمة يوجز فيها الباحث هدفه بأنه ليس هناك مطبوعة عنيت بأدب الرحلات كما عنيت به العربي التي تصدرها وزارة الإعلام بالكويت وإنها بذلك لا تنشيء دربا للتواصل التاريخي بين الماضي والحاضر أو بين التراث والمعاصرة فحسب وإنما تؤسس أيضا لاقامة جسور صلبة من التواصل الثقافي الخلاق بين الشعوب.

ثم يتوجه الباحث إلى كتابات الرحلة بين العلم والأدب ويبحث في بنية أدب الرحلات وأشكال التعبير عن نماذجها التراثية المختلفة وأساليب الكتابة وأنماط السرد.

وفي القسم الثاني وتحت عنوان دور مجلة العربي في النهوض بأدب الرحلة وتطويره يطوف الباحث بساحة واسعة من استطلاعات العربي لا ليرصد فيها حوار الأنا والآخر فحسب وإنما المضامين التي تنطوي عليها وحجم البعد الأسطوري والخيالي فيها مقارنة مع أدب الرحلة في التراث.

• المجلات الثقافية وثقافة عصر الإنترنت:

تحدث د. نبيل علي عن الانترنت الذي ترك أثرا كبيرا على الثقافة والمطبوعات وبالتالي على مضمون المادة المنشورة في مجموعة من التوجهات الرئيسية من حيث توصيل المعرفة إلى زرع المفاهيم وترسيخها من الثنائية الثقافية نحو مزيد من الثقافة العلمية والتكنولوجية ونحو تكثيف الحشد العربي الثقافي لمواجهة تكتلات عصر المعلومات وتجديد النظرة إلى التراث العربي من منظور ثقافة الانترنت.

ويفصل البحث في هذه الأمور المتعلقة بتأثير الانترنت على المجلات والكتب والثقافة والقراءة بشكل عام. فالدراسة توضح لنا أثر ظاهرة الانترنت على القارئ مما يتسبب في حوار أو صراع حضاري يستلزم معه أن نكون على قدر كبير من اليقظة ومواكبة نتاجات العلم الحديث.

• أسبوع الكويت في القاهرة:

نظمت دار الآثار الإسلامية الكويتية بالتعاون مع المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب احتفالية بدعوة من وزارة الثقافة المصرية. وأقيمت الاحتفالية خلال الشهر الماضي تحت شعار: مصر في قلوب الكويت. وافتتح هذا المهرجان الثقافي وزير الإعلام الكويتي يوسف السميط ووزير الثقافة المصري فاروق حسني.

تضمن برنامج الاحتفال افتتاح

معـرض الدار العـالمي المتنقل «كنز من الكويت» الذي أقيم لأول مرة في عاصمة عربية إسلامية. وتمثل هذه الكنوز رمزا لدعوة الكويت إلى الفن والخير والجمال حيث تتميز بمجموعة تحف نادرة لدار الآثار الإسلامية التي جمعت بين التنوع المكاني والزماني من كل منطقة إسلامية ومن كل عصر على غرار المتاحف العالمية الكبرى.

وشمل الاحتفال كذلك معرضا للفنون التشكيلية لفناني الكويت تحت عنوان: التعبير بالمساحة والفراغ. بالإضافة إلى أمسية ثقافية موسيقية عنوانها: حوار الصوت «للفرقة الوطنية الكويتية للموسيقى. كما قامت مجلة العربي بعرض مجموعة من الصور التي التقطها مصوروها خلال الأربعين عاما الماضية عن مصر وما جرى لها من تحولات ثقافية واجتماعية وتنموية بشكل تاريخي مدعم بشرح بصري مبسط عن تاريخ هذه الصور.

وقد أقيمت ندوة ثقافية بعنوان: الكويت تاريخا وحاضرا. حاضر فيها د. عبدالله يوسف الغنيم رئيس مركز البحوث والدراسات الكويتية. ود. جمال الدين زكريا أستاذ التاريخ الحديث بكلية الآداب جامعة عين شمس.

ويأتي هذا الأسبوع الثقافي في إطار التعاون المصري الكويتي المشترك في مختلف المجالات الثقافية والذي جرى توقيعه في الكويت في نوفمبر الماضي. وقد قال الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب د. محمد الرميحي بأن هذا الأسبوع الثقافي الكويتي الذي أقيم في القاهرة تحت شعار: مصر في قلب الكويت تنبع أهميته من خلال المكانة الرفيعة التي تحتلها مصر العروبة والإخاء في الخارطة الثقافية العربية مشيرا إلى أن العلاقات بين البلدين تعتبر نموذجا يحتذى في العلاقات العربية - العربية. وقد شارك المجلس الوطني بالتعاون مع دار الآثار الإسلامية مشاركة فعالة في هذا الأسبوع الذي أقيم تحت رعاية حرم الرئيس المصري سوزان مبارك.

• المؤتمر التربوي الثامن والعشرين لجمعية المعلمين الكويتية:

تحت رعاية سمو ولي العهد ورئيس مجلس الوزراء الشيخ سعد العبدالله السالم الصباح افتتح خلال الشهر الماضي فعاليات هذا المؤتمر بمشاركة نخبة من التربويين والباحثين والمتخصصين في الكويت والدول العربية والأجنبية ويتناول شعاره: المستقبل وقضايا الشباب.. رؤى تربوية.

واشتملت فعاليات المؤتمر على جلسات للحوار في الفترتين الصباحية والمسائية وشارك مجموعة كبيرة من الأساتذة والتربويين منهم: د. سعد رغبان الشريع من كلية التربية جامعة الكويت. د. عمر الأشقر أستاذ الشريعة بالجامعة الأردنية. د. خالد المذكور. اللواء أحمد الرجيب. د. فاضل نصر عميد كلية الحقوق بجامعة الكويت. د. محمد الثويني مساعد عميد كلية التربية الأساسية للشؤون الطلابية. وشارك أيضا نخبة أخرى من أساتذة جامعة الأزهر في مصر والجامعات العربية الأخرى.

وقد ركز المؤتمر على أهداف منها: دراسة أدوار الشباب الإيجابية عبر التاريخ العربي والإسلامي والاستفادة منها في تربية الشباب المسلم والبحث عن

جذور المشكلات التي تواجه الشباب العربي عامة والكويتي خاصة والوقوف على أدوار المدرسة في تنمية الشباب.

وكانت محاور المؤتمر حول: الأبعاد الروحية والشباب. الأبعاد التربوية والأبعاد الاقتصادية والاجتماعية بالإضافة إلى ورش العمل التي ناقشت مشكلات الشباب ودور الأسرة والمدرسة.

• مجلة عالم الفكر تحتفي بالعالم الإسلامي ابن رشد:

خصص العدد الجديد من مجلة عالم الفكر التي تصدر عن وزارة الإعلام الكويتية «المجلد السابع والعشرون ابريل - يونيو 1999» لمناقشة فكر ابن رشد والعودة إلى التراث من خلال عدة بحوث يقدم كل بحث وجبة فكرية دسمة حول الموضوع. لقد قدم الإسلام للعالم دينا حضاريا وعقلانيا في العقيدة والمعاملات والفكر وشد أنظار العديد من الباحثين في الغرب وترك أثرا عميقا في الفكر الإنساني. وتجيء هذه الأبحاث لتتناول ظواهر هذا الفكر الإسلامي العظيم من خلال نظرة علمية رصينة.

يتناول البحث الأول أعمال ابن رشد كرائد للفكر العقلاني في عصر كان يصعب على مفكر أن يطرح مثل ذلك الفكر. ويعالج البحث الثاني ابن رشد بين الأيديولوجيا والعقلانية. ثم يناقش البحث الثالث الحس النقدي عند ابن رشد. ويطرح البحث الرابع مسألة وحدة العقل بين ابن رشد والرشدية اللاتينية ثم يناقش البحث الخامس إشكالية الاشتباه في فكر ابن رشد ويتناول البحث السادس الزمان اللامتناهي في القراءة الرشدية. أما البحث السابع والأخير فيربط بين فكر ابن رشد والفكر المعاصر من خلال دراسة صورة ابن رشد في مرآة الفكر الفرنسي المعاصر.

• مسرحية «السلطة» في احتفالات المعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت

انتهى د. محمد مبارك الصوري من كتابة مسرحيته الفصيحة «السلطة» ذات الفصل الواحد وبمساحة فنية قوامها ثلاثة مشاهد. وسيقوم المعهد العالي للفنون المسرحية في الكويت بعرضها ضمن فعاليات ونشاطات موسمه المسرحي القادم.

ومسرحية السلطة عبارة عن توليفة صاغها د. الصوري عن مسرحيات: خروف نيام نيام ومن الجاني؟ للراحل الفنان حمد الرجيب مع المسرحية المشتركة «مهزلة في مهزلة» التي كتبها مشاركة الشاعر الراحل أحمد مشاري العدواني زميل الدرب وسيتم عرض هذه المسرحية ضمن احتفالات المعهد بذكرى الرجيب وافتتاحا لمسرحه الذي أنشأه المعهد العالي تخليدا لذكراه.

• المرجان وأسماك الشعاب المرجانية في الكويت:

صدر في معهد الأبحاث العلمية كتاب من ترجمة د. سليمان المطر ويقع الكتاب في 163 صفحة من القطع المتوسط وهو حصيلة جهد كبير قام به مجموعة من العلماء من أمريكا وأستراليا وهونغ كونغ والكويت لمسح مناطق الشعب المرجانية في الكويت وتحديد أنواع المرجان وأماكن

انتشاره وحصر أنواع الكائنات البحرية المتعايشة معه.

والكتاب يساهم في إلقاء الضوء على البيئة البحرية التي يهتم بها المثقفون والمختصون والأفراد العاديون مما يجعل الكتاب مادة مشوقة ذات صور نادرة وجميلة عن الحياة في أعماق البحر من نباتات وحيوانات مختلفة الأشكال والألوان. وقد قد الكتاب د. عبدالهادي العتيبي مدير معهد الكويت للأبحاث العلمية.

• الكويت وحقوق الإنسان:

صدر عن مركز نظم المعلومات في الديوان الأميري هذا الكتاب الذي يحتوي على مجموعة من الأبحاث التي تتناول حقوق الإنسان في التشريع الكويتي والنظم المتبعة بها طبقا لأحكام الدستور والمتصلة بمؤسسات المجتمع المدني والأمن الاجتماعي والدفاع والحريات العامة والاتفاقات الدولية المتصلة بحقوق الإنسان والتي وقعت عليها الكويت.

كما يحتوي على فصل خاص حول حقوق الإنسان بين الفضيلة والجريمة وتنقسم أبحاث هذا الفصل إلى أقسام عدة منها: حقوق الإنسان في ظل قيادة سياسية متوازنة ومعاملة الغرباء ورسالة من الكويت إلى المجتمع الدولي والعمالة الوافدة والقضية رقم 1556 في شأن جرائم سلطات الاحتلال العراقي بحق الطبقة العاملة الكويتية. وحقوق الإنسان في ظل العدوان. بالإضافة إلى مجموعة من الاتفاقات والمواثيق والقرارات الدولية المتصلة بحقوق الإنسان. والكتاب يقع في 388 صفحة من القطع الكبير.

• عودة مجلة البعثة:

قام مركز البحوث والدراسات الكويتية بإعادة إصدار أعداد مجلة البعثة التي كانت بمثابة إشعاع ثقافي وفكري ساهم في إثراء الحركة الثقافية في الكويت. ويقول: د. عبدالله الغنيم رئيس المركز عن هذه الفكرة كما جاء في تقديمه لمجلدات البعثة:

إن مجلة البعثة بمجلداتها الثمانية وأعدادها الشهرية التي توالت على مدى ثمانية أعوام متصلة رمزا لجيل كامل من الرعيل الأول من أبناء الكويت الذين وضعوا وطنهم منذ إشراقة الأمل وتباشير النهضة على طريق الانفتاح الحضاري والتنوير الثقافي والإطلالة الرائدة على العالم لتوثيق صلات أبناء الكويت الفتية بأشقائهم من الشعوب والأقطار العربية والإسلامية في أنحاء المعمورة من ناحية وبكثير من معطيات العصر في دول أخرى كان لها فضل السبق في ارتياد آفاق حضارية علمية وثقافية واجتماعية.

• الأسبوع الثقافي الصيني في الكويت:

أقيم في الكويت خلال الشهر الماضي الأسبوع الثقافي الصيني والذي اشتمل على افتتاح معرض الرسوم المائية الصينية ذات البعد التاريخي العريق، وقد تم عرض 50 لوحة تعكس حب الفنان الصيني للحياة والطبيعة إضافة إلى 15 لوحة من الأعمال الفنية التقليدية.

وقد تضمن الأسبوع عرضا لفرقة إقليم غويشو الفلكلورية الصينية، وقام الوفد الصيني الزائر برئاسة السيدة منغ

شباوسي نائبة وزير الثقافة الصينية بإجراء لقاءات مع المسؤولين في مجالات الثقافة والإعلام.

وقد أكد منصور الشلاحي مراقب العلاقات الثقافية الخارجية على أن الوفد الصيني سيقوم بتوقيع البرنامج التنفيذي للاتفاقيات الثقافية مع دولة الكويت للأعوام 99 ـ 2000 ويمثل دولة الكويت د. محمد الرميحي الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ويمثل جمهورية الصين الشعبية نائبة وزير الثقافة وذلك لتنشيط التعاون في مجالات الثقافة والفنون والإعلام والتعليم والطفولة والشباب وتبادل الوفود الإذاعية والتلفزيونية وتقديم التسهيلات للفرق الإعلامية.

• البابطين ومشاريع ثقافية في محاولة لتعميق الجذور:

اجتمعت اللجنة المنظمة لدورة الشاعر أبي فراس الحمداني والتي تنظمها مؤسسة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري بعد الإعلان عن البدء في قبول الترشيحات للجائزة وعن اختيار المؤسسة لاسم الشاعر أبي فراس الحمداني لإطلاقه على الدورة المقبلة.

قال رئيس مجلس الأمناء عبدالعزيز سعود البابطين: إن هذا الخيار جاء لاثبات العلاقة بين الشعر المعاصر والشعر في العصور القديمة. وحتى نبين للمتلقي العربي أن هذه المؤسسة هي مؤسسة قومية تعنى بالشعر أينما كان ومتى يكون.

أضاف البابطين قائلا: وهذا هو السبب في عودتنا إلى العصور الشعرية القديمة. كما أن موافقة مجلس الأمناء في المؤسسة على إطلاق اسم أبي فراس الحمداني على الدورة المقبلة جاء نتيجة للشعور المؤسف بالتردي الذي يحيط بهذه الأمة.

وقال البابطين مؤكدا: إننا نود من خلال تسليط الضوء على هذا الشاعر الفحل المساهمة في إعادة الثقة في النفس العربية المتعطشة في هذه المرحلة إلى هذه الثقة. وهنا أود أن أعلن أن المجلس وافق أيضا على تسمية شاعر آخر سيكون رديفا لأبي فراس وهو الشاعر الأمير علي بن المقرب العيوني والذي كان موطنه الاحساء في القرن الخامس الهجري وشعره يتسم بالحماسة والبطولة والفروسية.

وعن المشاريع الجديدة للمؤسسة أعلن البابطين عن إنشاء جائزة البابطين الكويتية للشعر وهي مخصصة للشعراء الفلسطينيين المقيمين في الأرض المحتلة والذين تقل أعمارهم عن 32 عاما وهي محاولة للمؤسسة لمساعدة الفلسطينيين للحفاظ على هويتهم العربية كما أن المؤسسة تعمل الآن على إنشاء مكتبة البابطين الكويتية في القدس.

القاهرة تقرأ المستقبل في الأدب وتصدر أول موسوعة لعلوم المكتبات

«الأدب والمستقبل» موضوع المؤتمر الأول لأدباء القاهرة الذي أقيم على مدار ثلاثة أيام أواخر الشهر الماضي برئاسة الناقد د. عبدالقادر القط، وأمانة د. مجدي توفيق. وشارك فيه عدد كبير من المبدعين والنقاد والأكاديميين ببحوث ودراسات طرحت أكثر من تساؤل حول العلاقة بين الأدب والمستقبل والآفاق المستقبلية عامة.

وتأتي أهمية هذا المؤتمر في كونه على مستوى موضوعه والمعالجات النقدية والفكرية له، يخرج عن السياق التقليدي للمؤتمرات الإقليمية التي تعقدها الأقاليم المختلفة في مصر، حيث من المعتاد أن تكون محاور هذه المؤتمرات منصبة على الأدباء أنفسهم في الأقاليم.

بدأ المؤتمر الذي افتتح في ديوان محافظة القاهرة بإعلان الناقد د. مجدي توفيق (أمين عام المؤتمر) أن أمانة المؤتمر قد اختارت هذا الموضوع لأسباب عدة منها المشاركة في الاحتفال بالألفية الثالثة، ومنها تنبيه الأذهان إلى أهمية الدراسات المستقبلية، ومنها الدعوة إلى التنبه للسيناريوهات التي ترسم للمنطقة العربية من خارجها ووجوب أن نقوم نحن العرب برسم مستقبلنا بأيدينا.

أما رئيس المؤتمر د. عبدالقادر القط فقد تحدث عن أهمية التوجه نحو المستقبل وأوضح أن الأجيال السابقة التي تحدثت عن التجديد وعن الأصالة والمعاصرة كانت تحمل القلق نحو المستقبل الذي يسميه هذا المؤتمر باسمه، ويساعد على تحديده وتوضيحه.

الاتصال والعلاقات الإنسانية

الجلسة الأولى جاءت بعنوان

«المستقبليات والأدب.. الآفاق العامة» تحدث الكاتب والمفكر السيد ياسين معرفا بالبحوث المستقبلية وعلاقاتها بالأدب، ومقدما بحثا عن أدب الروائي الأميركي «فورستر» وما فيه من حس مستقبلي. وقدأعلن أن مادة بحثه استخرجها من على شبكة الانترنت. وتحدث أ. د. صلاح قنصوه عن الفن في علاقته بالحداثة، وما بعد الحداثة، وارتباطه الآن بمفهوم الجسد والأشكال الفنية الجديدة ذات النزوع المستقبلي.

واتخذت المداخلات من القاعة من الورقتين البحثيتين فرصة لمسألة العولمة وما بعد الحداثة، وأجاب السيد ياسين عن سؤال من الشاعر جميل عبدالرحمن يرى فيه أن العصر الحالي يتجه إلى تدمير الاتصال الإنساني الحميم، ولكن السيد ياسين ذهب إلى أنه يولد أشكالا جديدة من الاتصال والتفاعل مثل ما نشهده في حلقات النقاش داخل الانترنت، ومن إعلانات الباحثين عن مشروعاتهم فتأتيهم مساهمات الناس لمساعدتهم عبر شبكة الاتصال.

وفي الجلسة البحثية الثانية لليوم الثاني والمعنونة بـ«المستقبليات والأدب.. الأفق العربي» تحدث د. محسن خضر معرفا بالمستقبليات ومناهجها واتجاهاتها وأدواتها البحثية، ومتحدثا عن التجارب العربية فيها خاصة مشروع مصر 2020 الذي يرأسه د. إسماعيل صبري عبدالله وزير التخطيط الأسبق.

وتحدث كذلك الأستاذ محمد عبدالمنعم شلبي وهو متخصص في علم اجتماع المستقبل، وقد عرف بالمبادئ الأساسية الرئيسية في دراسة المستقبليات منطلقا من التفرقة بين التصور الشعبي للمستقبل الغيبي وبين القصور العلمي القائم على التنبؤ المشروط.. وراجع بعض الأعمال الأدبية المشهورة التي امتازت بأنها سبقت العلم إلى استشراف المستقبل مثل أعمال الكاتب البريطاني هـ. ج. ويلز، وخاصة عمله «آلة الزمن».

وركزت المداخلات على الجانب الأدبي بالتساؤل حول الصلة بين الأدب ومستقبل العلوم، وأكد د. محسن خضر أن المستقبل العلمي لا يهدد حيوية الأدب في الحدود المنظورة.

سؤال المستقبل

وفي الجلسة التالية المعنونة «سؤال المستقبل لنصوص الأدب»، تناولت الجلسة بحثا للأستاذ الدكتور حامد أبو أحمد بعنوان «الوعي المستقبلي في الشعر العربي.. أمل دنقل نموذجا»، متناولا ديوان «العهد الآتي» ومركزا على فكر القناع في شعر أمل دنقل، واستخدامه المتميز للتراث وفكرة الشاعر العراف صاحب البصيرة التي تمثلت في قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة».

وألقى د. مصطفى الضبع بحثا عن الوعي المستقبلي في الرواية العربية مركزا على أدب الخيال العلمي بوصفه أدب المستقبل، بمعنى الأدب الذي يصور المستقبل المتخيل، وجعل المادة التحليلية في بحثه روايات نهاد شريف ورواية «السيد من حقل السبانخ» لصبري موسى.

وتطرقت المداخلات إلى موضوعات كثيرة كان أكثرها إثارة تعليق الناقد والمترجم ربيع مفتاح على بحث د. الضبع، ركز فيه على ترجمة مصطلحات الرواية التقليدية، والرواية الأدبية، والرواية

العلمية، وفرق بين «آلة الزمن» لويلز بوصفها خيالا علميا يتحرك في الزمن، ويجعل من المستقبل أحد أبعاده، ورواية «80 فرسخا تحت الماء» لفيرن التي تتحرك في المكان لا الزمان.

وفي اليوم الأخير أقيمت جلسة بحثية لمناقشة نماذج أدبية من إنتاج الأدباء أعضاء نوادي الأدب في القاهرة، فناقش أ. د. محمد حسن عبدالله أربعة دواوين للشعراء عبدالحكم العلامي، حمد بن حمدون، عاطف عبدالعزيز، عادل جلال.

وناقش الناقد أيمن بكر رواية «أيام يوسف المنسي» للسيد نجم مركزا على تقنيات السرد فيها، وظاهرة تفتيت وغربة الذات.

وقدم الناقد جمال الجزيري بحثا تحت عنوان «مشروعية دراسة عتبات النص» دراسة في مجموعة «روج أبيض» للقاص زاهر الغازيابي. استخدم في الدراسة منهج جيرار جينيت في دراسة عتبات النصوص مثل الغلاف والإهداء والعناوين وما إلى ذلك، وهو المنهج الذي وضعه جيرار جينيت في كتابه «عتبات». وأثار البحث جدلا شديدا. فأكدت أكثر من مداخلة منها مداخلة القاص إسماعيل بكر أن المنهج لا يعطي نتائج يقينية ولا يدخل في قلب النص. وذهب الناقد صلاح فاروق إلى أنه يمثل في نظره نوعا من الردة عن القاعدة النقدية الحديثة التي توجب التركيز على النص فتزيح الاهتمام إلى أشياء تقع خارجه.

وقد أجاب الباحث على الجدل الذي أثير بأن دراسة العتبات من وجهة نظره ونظر جيرار جينيت هي المدخل إلى تحليل النص نفسه، وهي مناطق مهمة طالما أهملناها.

ثم أقيمت جلسة قصيرة لتوصيات المؤتمر، من بين هذه التوصيات توصيتان لم يدرجا أولاهما تلزم الدولة بالرعاية الصحية الكريمة للأدباء تعليقا على مرض الكاتب أحمد الشيخ، وثانيهما تحتج على اعتقال أوجلان وتطالب بنقله إلى محكمة العدل الدولية في لاهاي.

أما التوصيات التي تم إعلانها فمن بينها:

1 - التأكيد على المواقف السياسية الثابتة للمثقف المصري الرافضة للتطبيع مع العدو، والمطالبة برفع الحصار عن الدول العربية المحاصرة، والمنددة بكل أشكال الهيمنة والتسلط، والداعية إلى حماية الحريات العامة والخاصة في بلادنا.

2 - نطالب وزارة الثقافة والجامعات المصرية بالعمل على بث مادة معلوماتية وفيرة وكافية على شبكة الاتصالات الدولية (الانترنت) تخص الأدب العربي من أجل تعريف العالم به.

3 - زيادة المراكز المتخصصة في دراسة المستقبليات، ونشرها في الجامعات المصرية مع إنشاء مركز قومي للدراسات المستقبلية وهو أمر سبقتنا إليه بعض الدول من العالم الثالث.

بيت من لحم

قصة الكاتب الراحل يوسف إدريس «بيت من لحم» تم إعدادها للمسرح، وقدمها مجموعة من الممثلين الجدد على مسرح الشباب في بيت «زينب خاتون» الأثري بالقاهرة الفاطمية، وذلك على مدى أكثر من ساعة، في رؤية احتوت جماليات القصة وأجوائها، حيث نجح الإعداد (رشاد خيري) والإخراج (عصام نجاتي) في نقل ملامح الحارة الشعبية وسحر المكان إلى خشبة المسرح لتتحرك الشخصيات وتتشابك

وتتصارع وفق مأساوية الواقع المفروض عليها.

والقصة تدور أحداثها حول أرملة وثلاث بنات، يعشن بلا رجل في تعاسة، محاصرات بالفقر والقبح والوحدة، الأب فُقد لتوه، وقبح البنات يحول دون زواجهن.. ومن ثم لم يعد هناك إلا الشيخ الضرير الذي يأتي لتلاوة القرآن كل يوم جمعة.. عندما يتغيب يشعرن بالفقد، لذا تقرر الأم أن تتزوجه.. وعلى مرأى ومسمع من بناتها الناضجات تمارس حياتها، فيتفجر المكبوت والصامت في أجساد البنات.. يتمردن فتأخذ الوسطى زمام المبادرة، تلبس خاتم الأم وتقاسم الزوج الفراش وهي صامتة، لتتصاعد الأمور فتطالب الكبرى بحقها وهكذا إلى أن تأخذ الصغرى نصيبها، وتمضي الدورة بينهن.. الأم تدرك ذلك وزوجها الشيخ الضرير يشك ويدرك لكنه يمضي في طريق غير عابئ مقنعا نفسه بأن شريكته في الفراش زوجته تشيخ أو تصبو فهذا حال النساء.

والحقيقة أن تقديم مثل هذا النص على خشبة المسرح كان جرأة تحسب للمخرج والمعد اللذين حافظا على روح النص بتجسيدها وكشف أبعادها المأساوية، وقد نجح نجوم العرض في احتواء الشخصيات دون افتعال، خاصة شخصيات البنات الثلاث وقامت بأدائها منال زكي، هند حسني، أماني يوسف، والشيخ الضرير الذي لعب شخصيته بذكاء وفهم وخفة ظل رشدي الشامي.

سحر الصحراء

أطلقت الفنانة التشكيلية ميرفت رفعت على معرضها المقام حاليا بقاعة سلامة بحي المهندسين في القاهرة عنوان «زمن الحلم الجميل» تعبيرا عن زمن الفطرة والدفء الإنساني الجميل.. وقد ضم المعرض 28 لوحة تنوعت مساحاتها باستخدام خامة الباستيل.

تغنت اللوحات بسحر الحياة في واحة سيوه (أكبر وأهم الواحات في الصحراء الليبية) وشمال وجنوب سيناء، وهي مناطق حافلة بالطقوس والعادات والتقاليد والأجواء المتميزة والتي لها روح خاصة. لذا خرجت اللوحات حاملة للعديد من عاداتها وطقوسها. فعبرت عن طقس الزواج من زينة العروس وليلة الحناء وتقديم الهدايا وغير ذلك.. كما عبرت عن طرائق الحياة اليومية المتمثلة في نشاط رعي الغنم وجمع الزيتون.. إلخ.

● ومن قاعة سلامة إلى كلية الفنون بالزمالك حيث أقيم بقاعة عرض الكلية معرض الفنان رضا عبدالسلام المعروف بخطوطه التجريدية، حيث قدم مجموعة من اللوحات تجلت فيها أجواء المدن الساحلية الغارقة تحت طقوس البحر وشواطئه ومراكبه وبحارته، هذه الأجواء شحنت بالمعاني والدلالات التي هيمنت عليها الخطوط السوداء.

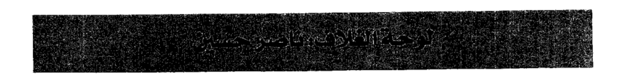
إصدارات

«دائرة المعارف العربية في علوم الكتب والمكتبات والمعلومات» للدكتور شعبان عبدالعزيز خليفة رئيس قسم المكتبات و المعلومات في جامعة القاهرة، والتي من المنتظر أن تصدر في عشرة آلاف موزعة على نحو خمسة عشر مجلدا، صدر منها المجلد الأول عن الدار المصرية اللبنانية

التي تتبنى نشر الدائرة، وضم المجلد (آجي سيميون - الأبجديات والخطوط) الآداب والبيليوجرافيا والمكتبات الشرقية في الصين وكوريا واليابان، والآلات الحاسبة وأبجد العلوم لصديق بن حسن القنوجي البخاري.. إلخ.

يقول د. شعبان: تدور المواد التي تعالج الدائرة حول ألفي مادة تصل الموضوعات فيها إلى 60٪، والمؤسسات المكتبية إلى نحو 10٪، والمنظمات سواء الدولية أو الإقليمية أو الوطنية تصل فيها إلى نحو 10٪، وتبلغ مداخل الشخصيات هنا كذلك نحو 10٪، كما تدور مداخل المناطق الجغرافية حول 10٪.

وأضاف: لقد بذلت جهد الطاقة أن تأتي هذه الدائرة شاملة كاملة قدر الإمكان سواء في الموضوعات والمجالات الأجنبية والإسلامية والعربية والمصرية حتى تسد الفراغ القائم في نسيج الأدوات اللازمة للمكتبة العربية، كما أرفقت بكل مادة مهما صغرت ما تيسر من مصادرها تيسيرا على المتلقي.


لوحة الغلاف: ناصر حسين